

VASILE BĂNCILĂ



ARTĂ  
și

NOĂSTERE

11354.761

Editura Muzeul Literaturii Române  
Editura Istros - Muzeul Brailei

BIBL. CENTR. UNIV.  
„M. EMINESCU” IAȘI

II 354. 761



# VASILE BĂNCILĂ ARTĂ ȘI CUNOAȘTERE

1885

Artă și cunoaștere

Directorul C. B. Băncilă, Vasile Băncilă, București

BĂNCILĂ VASILE

Artă și cunoaștere / Vasile Băncilă - București

Ediția: 1. (1983) / București: Editura Istros

ISBN 973-8031-24-0

197 p. : 180x200 cm.

ISBN 973-8031-24-0

821.32.1-4



© Editura Istros / București

Ediția: 1. (1983) / București: Editura Istros

EDITURA MUZEUL LITERATURII ROMÂNE

123456789101112131415161718192021222324252627282930313233343536373839404142434445464748495051525354555657585960616263646566676869707172737475767778798081828384858687888990919293949596979899100

123456789101112131415161718192021222324252627282930313233343536373839404142434445464748495051525354555657585960616263646566676869707172737475767778798081828384858687888990919293949596979899100

Coperta: Valentin KOLESNICOV

Tehnoredactare: Ecaterina HRISTEA

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României  
**BĂNCILĂ, VASILE**

Artă și cunoaștere / Vasile Băncilă. - București;  
Editura Muzeul Literaturii Române; Editura Istros –  
Muzeul Brăilei, 2002

193 p. ; 130x200 cm.

ISBN 973-8031-54-0

821.135.1-4

© Editura Muzeul Literaturii Române  
Editura Istros – Muzeul Brăilei

I.S.B.N. 973-8031-54-0

I.S.B.N. 973-9469-24-8

VASILE BĂNCILĂ

Notă a Vășta Cluj



163387

# Artă și cunoaștere

Ediție îngrijită de Dora Mezdrea



350860

B.C.U. IASI

EDITURA MUZEUL LITERATURII ROMÂNE

EDITURA ISTROS – MUZEUL BRĂILEI

2002



## Notă asupra ediției

### 1. Locul studiului *Artă și cunoaștere* în contextul operei lui Vasile Băncilă

În sistemul de filozofie disciplinară pe care l-a proiectat în ultimele decenii de viață Vasile Băncilă, lucrarea de față nu urma să reprezinte, cum s-ar părea la prima vedere, disciplina filozofică numită *estetică*. O spune chiar el într-o însemnare din septembrie 1971: „Aceste pagini reprezintă capitolul al doilea din partea I a unei schițe de filozofie generală, în care ne vom ocupa de problema cunoașterii. Părțile a doua până la a șasea se vor ocupa, rând pe rând, cu comunitatea ontologică, comunitatea morală, comunitatea socială, cultura și destinul, cu personalitatea și cu concluzii“.

Prin urmare, nu un tratat propriu-zis de estetică se află în paginile de față, ca atâtea altele care există, ci un aspect particular al acesteia: raportul artei cu cunoașterea; demers singular în filozofia românească, temă, practic, neabordată decât în mod secundar, pe care filozoful a simțit nevoia s-o clarifice înaintea altor demersuri sistematice: „Am scris mai mult despre *Artă și cunoaștere* – notează el pe o fișă din iulie 1972 – fiindcă se discută pe toate cărările și trebuia să aduc o lămurire; dar, mai ales, pentru că mijloacele gnosice ale artei nu sunt suficient studiate; când am scris despre *Știință și cunoaștere* n-a mai fost nevoie să vorbesc despre mijloacele gnosice ale științei, căci ele sunt perfect studiate și puse la punct. Despre filozofie și

cunoaștere însă a fost necesar să vorbim mai mult, fiindcă e problema centrală a cunoașterii; și fiindcă aici mijloacele nu sunt nici ele perfect studiate – deși sunt cunoscute mai bine; am studiat deci *în mod principiar* aceste mijloace“.

Așadar, nu atât esteticii, cât mai cu seamă *gnoseologiei* aparține lucrarea de față.

## 2. Datarea studiului

În arhiva lui Vasile Băncilă am identificat fișe cu conținut ce poate fi raportat la studiul de față datând încă din 1926 (*Metaforism industrial*); în 1934, probabil și în contextul unor preocupări didactice, Băncilă se ocupă de *Artă și morală*, în legătură cu care se păstrează un mare număr de însemnări și chiar planul unei lucrări cu acest titlu; aceeași tematică este reluată în 1936, când Băncilă ia parte la disputa publică în chestiunea „scrierilor imorale“. În 1938 proiectează deja locul cunoașterii prin artă în cadrul sistemului său de filozofie și în 1940 întocmește o primă grupare a comunităților de cunoaștere, în care-și află locul și cea realizată prin artă.

Fișele de după 1950 atestă o preocupare constantă și sistematică și capătă dimensiuni impresionante în jurul anilor '70; ele sunt integrate, în majoritate, în lucrarea finală. În notele infrapaginale pot fi găsite date privitoare la numărul, gruparea tematică și cronologia lor.

În total, se află în arhiva Vasile Băncilă 1561 de fișe, cele mai multe de dimensiunile 10/14 cm (din care 151 de până în 1950) privitoare la *Artă și cunoaștere*; apoi, manuscrisul final al autorului, de 94 file (17/20 cm), extrem de greu lizibil, scris cu cerneală albastră, cu numeroase corecturi și adăugiri cu creionul, cu cerneală albastră sau cu pix roșu; în fine, se găsește și o transcriere a soției autorului, de 168 file caiet dictando.



Textul final este redactat în 1971-1972, cum spune filozoful însuși într-o fișă din mai 1978: „Acest studiu l-am scris, cea mai mare parte, în 1971, o parte în 1972, și ultimul capitol în... 1978. Din această cauză, poate, unele deosebiri de ton, eventuale contradicții (ușoare) și, mai sigur, unele repetări.

În special ultimul capitol, care, în intenția autorului, trebuia să fie cel mai amplu și mai expresiv, a trebuit să-l scriu în rezumat și chiar, pe alocuri, schematic. Acum nu mai pot, nu mai am timp să-l revăd, să dezvolt capitolele cu mai puține pagini (căci am fost presat de împrejurări).

În general, am salvat ideile mele în materie și, câteodată, am pus și stil“.

În mai 1978, când scria aceste rânduri, Vasile Băncilă avea 81 de ani și încă un an de viață înainte. Proiectul lui de a-și duce la capăt sistemul filozofic era, deci, irealizabil.

### 3. Câteva observații asupra ediției de față

În alcătuirea prezentei ediții am luat drept text de bază manuscrisul final al autorului. Am grupat cele 1561 de fișe (risipite, până în anii trecuți, în întreaga lui arhivă) tematic și, în interiorul fiecărei grupări, am aplicat criteriul cronologic și le-am numerotat. Între aceste fișe am identificat numeroase ca fiind *posteriore* redactării propriu-zise. Știm că Vasile Băncilă era un perfecționist și dorea tot timpul să se corecteze, să reformuleze, să nuanțeze încă o dată. Dar integrarea fișelor *posteriore* redactării în această ediție nu se putea face fără riscul de a sparge unitatea de ansamblu a lucrării și fără a schimba destinația acestui demers restitativ. Iată de ce am preferat să semnalăm infrapaginal existența acestor fișe, care rămân la dispoziția cercetătorilor interesați și de alte aspecte ale creativității filozofului.

Grupajul de însemnări privitoare la „operația de revizuire“ a lucrării, cum o numește Băncilă, a fost folosit în note.

Ultimul capitol, *Rezultate și limite*, nu a fost redactat de autor. Din cele 451 de fișe care acoperă tematica acestui ultim capitol, le-am selectat, pentru a evita repetițiile inutile, frecvente în fișele aparținând ultimelor două decenii de viață ale autorului, doar pe cele cu caracter sintetic. Respectiv, 34 de fișe, datate între aprilie 1970 – 8 decembrie 1978; acestea din urmă, scrise cu puține luni înaintea morții filozofului, fiind testamentare. Reconstituirea capitolului a fost făcută în mod cronologic, păstrându-se datarea autorului la începutul fiecărei fișe.

Editarea a ridicat problemele curente pe care le înfățișează manuscrisele lui Vasile Băncilă, așa cum au fost acestea prezentate în revista „Manuscriptum“, nr. 3-4 (112-113), 1998, p. 293-294, dintre care, desigur, cea mai însemnată rămâne descifrarea manuscriselor. Pentru a nu îngreuna lectura, nu am marcat între paranteze drepte întregirea tuturor prescurtărilor uzitate de autor; acolo unde acestea sunt prezente, indică adăugiri ale editoarei, considerate strict necesare, sau completarea unor lacune în text. Am actualizat și unificat scrierea numelor proprii, am îndreptat unele forme ale limbajului interbelic, păstrându-le, în schimb, pe cele curente în scrierile lui Băncilă, menționate în edițiile de până acum.

Dora MEZDREA

# Artă și cunoaștere

# Artă și cunoaștere



# Capitolul I

## Preambul

Arta e veche în omenire<sup>1</sup>. Dovadă pentru aceasta sunt desenele și picturile preistorice din unele peșteri, desenele rupestre în aer liber, ce se descoperă acum aproape în toate continentele, încrustările din același timp pe oasele de ren sau de alte animale, chipurile de piatră atât de expresive, aproape tulburătoare, lăsate de strămoșii noștri de atunci. Dar e ceva încă și mai vechi: instinctul frumosului, din care, în fond, s-a născut arta. Acest instinct sau această înclinare e și la copil, chiar din primul an, și poate că un embrion pentru frumos (nu pentru artă) e și la unele animale superioare.

În ceea ce privește arta propriu-zisă, ea s-a constituit în legătură cu religia și magia, munca și interesele practice, orgoliul și vanitatea, jocul și imitarea naturii, obiceiurile la naștere, căsătorie, înmormântare, dar mai ales în legătură cu religia. S-a născut în legătură cu toate acestea sau împreună cu ele, sub protecția ori imboldul lor, dar nu din ele, cum s-a spus mereu. Ca și la știință, trebuie să recunoaștem, pe lângă stimulentele sau cauzele exterioare, și un stimulent sau o cauză interioară, așa zicând dezinteresată, din care s-a născut arta, chiar dacă primii creatori nu și-au dat seama de acest fapt. Imaginea mentală cerea și ea o exteriorizare pentru ea însăși; artistul preistoric, atunci când desena sau picta figura unui animal,

---

<sup>1</sup> În arhiva Vasile Băncilă se păstrează 151 de fișe din perioada interbelică privitoare la tematica lucrării de față (1926-1940; 1942-1943); 50 de fișe cu planuri ale lucrării, dintre septembrie 1956 – mai 1978; și 16 fișe introductive, dintre iulie 1970 – septembrie 1978.



și căuta să o facă maximum de veridică și de expresivă, o făcea dintr-un stimulent oarecare, străin de artă. Aceasta era, să zicem, luciditatea lui. Dar, paralel cu luciditatea, lucra la el un gust pentru frumos, chiar pentru artă, de care nu-și dădea seama, care-l conducea însă din interior. Probă că nu toți oamenii făceau obiecte de artă – ca și astăzi –, ci numai cei cari aveau în structura lor forma posedantă sau cvasihalucinantă a artei.

Cauze eteronome și cauze autonome au lucrat din primul moment pentru ca să apară arta. Chiar și în timpul nostru nu intensitatea cauzelor eteronome decide de valoarea creației artistice, ci aceea a cauzei intrinsece, cum e și în conduita morală. Nu magicienii, nu religioșii, nu simplii muncitori etc. au creat arta, în ultimă analiză, ci cei cari, pe lângă acestea, aveau în ei și dimensiunea activă a întruchipării, autosugestionații unei a doua lumi.

Priviți un copil: el desenează ca să-și treacă timpul ori pentru că l-au pus cei mari, ori din vanitate, ori din imitație etc. Dar artist virtual e numai dacă este furat de un demon bun atunci când ia creionul în mână, demon despre care el nu știe nimic. Luciditatea în artă e numai la adulți și n-a fost la începutul artei în evoluția omenirii.

Chiar și astăzi luciditatea nu atinge ultimele resorturi, deși a ajuns să aibă o arie foarte importantă; în nici un domeniu al culturii nu e mai mare colaborarea dintre inconștient și luciditate ca în creația artistică.

Cât e, în termeni matematici, de când s-a născut arta, nu putem ști. Însă putem afirma că, dacă nu arta, măcar înclinarea spre frumos e mai veche în omenire chiar și decât religia (analogie cu copilul mic), fiindcă religia cere mai multă maturizare intelectuală.

În orice caz, un lucru e sigur: arta a fost, din prima zi, o mare mângâiere și un mare sprijin pentru ființa umană. Se poate spune că, dacă omenirea n-a ajuns până acum în

întregime la casa de nebuni, se datorează religiei, muncii și artei sau poeziei în sens larg. Artele au fost *des dieux amis*<sup>1</sup>, cum spune un mare poet (Musset, *Premières poésies*).

Atât de mult și-au dat seama oamenii de mângâierea sau mândria artei, încât predecesorii noștri cheltuiau adesea mai mult pentru artă decât pentru utilitate. Când un țăran patriarhal făcea o casă, se gândea în primul rând să o facă frumoasă și apoi utilă. Tot așa, o poartă, un toiag, o scoarță... Până și sabia multor cavaleri sau potentăți era gravată artistic, și nu numai pe mâner...

Dar pe noi, aici, ne interesează *arta* numai *sub raportul cunoașterii*. Arta e o mângâiere. Este ea și o cunoaștere, și în ce condiții sau limite?

De fapt, se poate spune că *aspectul gnosic* al artei a apărut aproape o dată cu filozofia. Oricât ar fi fost arta, la început, înecată în metafizică sau în psihologie, sau în politică, sau în etică, ea s-a limpezit și ca un mod de înțelegere a lucrurilor. Platon, care excludea pe artiști din republica lui, cerea totuși tinerilor să știe muzică, între altele, pentru a-i primi în școala sa. Aristotel înțelegea că artele trebuie să redea natura, realitatea. Plotin considera extazul sau unirea cu divinitatea ca fiind totodată adevărul și frumosul suprem.

Pozițiile adverse și extreme au apărut mai mult la gânditorii contemporani. Filozofii romantismului german pun hotărât arta în legătură cu aperceperea Absolutului însuși: Hegel și, mai ales, Schelling și Schopenhauer, pe care-l considerăm tot romantic.

A venit, apoi, așa numita „artă angajată”, cu doctrinari ei, cari includ în artă finalități de transformare mai ales

---

<sup>1</sup> „Zei amici” (fr.).

socială. În acest scop, arta trebuie „să reflecte“ societatea, să o cunoască, pentru a o putea schimba; s-a simțit și oarecare praf de pușcă în aceste doctrine...

Pe de altă parte, filozofii cari au văzut în artă o valoare ce se adresează întregului suflet, deci și inteligenței (Guyau) sau moralității (Ruskin), au înțeles că arta are rolul să potențeze viața și, ca atare, nu poate lăsa la o parte cunoașterea, care este element de bază al vieții.

Chiar curente care s-au numit realismul, naturalismul, impresionismul etc. denotă intenția de a crea o artă care să ajungă până la datele sigure ale existenței.

Poziția opusă este a „puriștilor“, a artei pentru artă. Creația artistică are să se ocupe numai de ea însăși, ea nu are, după ei, o legătură fundamentală cu cunoașterea, cel mult patetizează drama cunoașterii. Foarte elocvent spune acest lucru un critic român, pe nedrept aproape uitat: „Poezia își are izvorul în sensibilitate, nu în inteligență, ca filozofia; ea folosește imagini, nu concepte; ea trezește emoții, nu cunoștințe; ea exprimă individualul, nu generalul; ea creează frumosul, nu descoperă adevărul. În consecință, cele două activități spirituale diferă prin geneză, natură, finalitate și metode (...). Putem vorbi despre o *dramă a cunoașterii* și nu despre o *problemă a cunoașterii*“ (Emilian Constantinescu, „Steaua“, iulie 1968).

Iar maximul acestei atitudini a apărut în cunoscuta butadă a lui Mallarmé: poezia nu se face nici cu idei, nici cu sentimente, ci cu cuvinte (citez din memorie).

Care-i adevărul?



## Capitolul II

# Natura artei

Ar fi curios, desigur, să vorbim despre artă, indiferent din ce punct de vedere, fără să ne întrebăm de ce natură este ea<sup>1</sup>. Dar e și un motiv mai special. Din însăși ideea pe care ne-o facem despre artă poate să rezulte o lumină decisivă, măcar ca direcție, pentru raportul dintre ea și cunoaștere. Când Schelling spune, de exemplu, că arta este identitatea dintre aspectul real al Spiritului, care e cunoaștere, și aspectul subiectiv sau ideal al lui, problema e rezolvată de la început și nu mai trebuie decât să fie demonstrată în amănunte sau aplicații. Nu e, deci, indiferent cum definim arta.

E adevărat, unul din faptele cel mai des evitate este tocmai definirea artei. Și, când se face, se cade nu rareori în definiții ori tautologice, ori metaforice, ori negative, arătând mai mult ce nu este arta, ori se forțează puncte de vedere artificiale, se recurge la un verbiaj savant, care amăgește și autoamăgește, și chiar la piruetări rafinate, lăsându-se întotdeauna impresia, în aceste cazuri, de ceva incomplet sau unilateral. Trebuie să recunoaștem că toate valorile mari ale vieții sunt, în fond, o enigmă, iar arta este printre cele mai enigmatice.

S-a spus că arta se trăiește, se gustă, iar nu se explică. Și totuși, nu e un motiv să renunțăm, căci filozofia tocmai cu acest fel de enigme se ocupă, chiar dacă ele ar rămâne pentru totdeauna enigme – și mai ales din cauza aceasta. Întru cât ne privește, nu ne propunem să reușim acolo unde

<sup>1</sup> În arhiva filozofului se păstrează 234 de fișe privitoare la *Natura artei*, dintre ianuarie 1953 – mai 1978.

au eşuat alții, de aceea vom încerca să identificăm arta în primul rând pentru ceea ce ne interesează aici, căutând să ajungem mai mult la ceea ce se cheamă o definiție de lucru.

Pentru aceasta, trebuie să spunem însă că, în această parte a studiului nostru, ne vom ocupa de artă în abstract, adică nu de opere de artă, ci de fenomenul în sine al artei, considerat oarecum ca o perfecțiune. Operele de artă, chiar când aparțin geniilor, au inegalități de ton, căci, vorba poporului, „nici un răsur fără cusur“. Cu atât mai mult nu ne referim la felul cum gustă oamenii arta în realitate, fenomen foarte eteroclit, în care intră puține motive pur artistice. Și ne referim, firește, la arta în general, nu numai la cea literară sau muzicală, sau de altă modalitate.

Cea mai sigură calitate a obiectului de artă este faptul că el constituie o armonie. În epoca noastră a început să se facă un caz deosebit de muzica zgomotoasă și de dansul violent, de sincope și, eventual, de istorie în artă. Dar aceasta nu e artă, ci poate fi, cel mult, un succes biologic, discutabil și el, până la urmă.

Însă armonia singură, deși e cea mai evidentă în ființa artei, nu ajunge.

2 Altă calitate a obiectului de artă este prezența factorului emotiv. Și rezolvarea unei teoreme poate fi ceva armonios, și așa e de cele mai multe ori pentru un matematician de vocație. Se spune adeseori că această rezolvare este în sine însăși o operă de artă, dar e aici mai mult o figură de stil, deși trebuie să admitem că, în anume cazuri, este chiar așa, dar fiindcă gânditorul în chestiune adaugă și suficient sentiment.

Evident, în artă este vorba de o emoție mai mult sau mai puțin eterată, care nu iese din sfera armoniei, dar ea există întotdeauna, ca un factor fundamental, fără de care nu ne putem închipui actul artistic. Și în poezia

parnasienilor era implicat sentimentul, oricât ar fi fost de geometrizat și decantat. O poezie, o creație artistică fără sentiment e o creație de computer. Combinațiile pur intelectuale, cari urmăresc performanțe rare sau chiar bizare și de cari actuala producție literară abuzează, dând impresia mai mult a unei industrii verbale, se îndepărtează de fenomenul artei ori îl infirmă.

Trebuie să mai adăugăm că nu ignorăm legea integralismului psihic, după care sufletul e întreg în orice moment al lui. E întreg, dar ca nuanțe sau ca elemente așa zicând de laborator. După această lege, emotivitatea e permanentă în orice stare a psihicului, ca și celelalte moduri principale ale lui. E însă vorba de grad, fără să putem preciza când începe sau sfârșește o stare considerată intelectuală sau afectivă, sau volițională. Ceea ce e sigur e că în artă elementul emotiv apare ca ceva principal. Artă nu se poate reduce la un pur joc al inteligenței nici când e vorba de creator, și nici când e vorba de cel ce trăiește artă creată de alții.

A treia calitate a artei este elementul hedonic. S-a vorbit de-a lungul secolelor și se vorbește mereu de plăcerea pe care o oferă artă. Cuvântul nu e cel mai potrivit, având în vedere că aici e vorba de o plăcere spirituală și ordonată în felul ei. Am preferi termenul „încântare“ sau „bucurie“, dar celălalt e consacrat. Și francezii spun *plaisir esthétique*, și germanii spun *Kunstgenuss*, când ar putea să spună *joie* și *Freude*, deși francezii uneori spun și așa. Dar să nu ne oprim prea mult la cuvinte. Important e că artă oferă oamenilor o anumită desfătare sau plăcere. (Nu vorbim de crearea însăși a operei de artă, ceea ce e altceva.) Deși poetul a spus „dureros de dulce“, adică „dureros de frumos“, în ambele cazuri nu poate fi vorba de ceva care să întreacă ori să anuleze aspectul pozitiv al bucuriei. În trăirea artei pot fi

chiar lungi momente de încercare, de tensiune, dar ele sunt pentru a adânci emoția artistică și pentru a o sublima, dacă nu întotdeauna în același timp, cum e ideal, imediat după aceea. Iar dacă durerea depășește pur și simplu încântarea, nu mai e operă de artă. Așa zisele stări de groază și de *suspense* pe cari le montează unele opere se adresează ori oamenilor elementari, ce greu pot fi mișcați, ori celor blazați, cari, din motive diferite, sunt în aceeași situație; în ambele cazuri respectivii rămânând, în fond, tot plăcut impresionați. Chiar romanele polițiste cele mai tari nu produc durere, din contra, și, de altfel, plăcerea dată de ele nici nu e de caracter artistic.

Se întâmplă cu arta un lucru curios. Un filozof german, Konrad Lange, a analizat fenomenul „pendulării” în starea artistică. El a fost criticat, dar are o mare parte de adevăr și se aplică cel puțin pentru a explica ceea ce am putea numi mecanismul supapei de siguranță. Când identificarea cu personajele cari, într-o operă, suferă mai mult sau mai puțin atroce poate să aducă o mare suferință cititorului sau ascultătorului, intervine ideea că, totuși, acele suferințe nu sunt reale, ci că sunt o ficțiune, și că, în orice caz, nu sunt personale. Acest fel de pendulare între durerea personajelor din operă și refugiarea pe insula apărută a eului propriu face ca, atunci când plăcerea artistică ar fi amenințată să fie înlăturată cu totul, să nu mai aibă loc; trăirea artei presupune un minimum de confort psihic, fără de care nimeni nu ar mai merge la teatre, n-ar mai vizita muzee, n-ar mai citi literatură. Persoanele nocive, mai ales feminine, cari, după ce au citit un roman, de exemplu, spun: „am plâns mult”, „am râs mult”, înseamnă că au uitat de starea estetică și că n-au mai ieșit din pielea personajelor; supapa n-a funcționat. Sau că s-au trezit la urmă, pentru ca, peste puțin timp, să uite totul.

Toate acestea nu vor să spună că adevărata stare artistică e ceva comod sau facil. Dacă cititorul, ascultătorul



sau privitorul nu se identifică în mod absolut cu personajul ori cazul din opere, el trăiește totuși problema sau situația în sine ca o dimensiune a vieții și aceasta poate să meargă până la tragic. Însă tocmai aici e unul din miracolele artei: ea domesticește durerea, o decantează și, deși o adâncește, îi dă armonie, îi dă încântare. Artă e totuși o „paranteză“; în cuprinsul ei, oricât ar fi de amenințătoare valurile oceanului și gurile rechinilor din exterior, se poate realiza un interval de relativă liniște. Dacă unii citesc ori ascultă, ori privesc artă așa cum ar juca popice și se distrează, iar alții se pierd cu totul și varsă lacrimi nenumărate ori confundă artă cu un narcotic, e fiindcă, de fapt, trăiesc o stare puțin sau deloc artistică. Artă adevărată e o înaltă cuviință a bucuriei, chiar dacă, pe planul din fund, se schițează permanența tragicului. De aceea e de mirare că un spirit atât de erudit și de subtil ca Benedetto Croce a contestat caracterul hedonic al artei, deși l-a admis indirect, în oarecare măsură. Înclinarea sa spre contradicție l-a condus la acest punct de vedere.

Iar cu aceasta am constatat trei însușiri ale fenomenului artei: armonie, emoție, bucurie. Ele nu ajung pentru a deosebi artă de alte stări sufletești. Simpla armonie a matematicianului nu e numai decît artă. Armonia emotivă, oricât ar fi de plăcută, de hedonică, a unei scene de familie ori între prieteni, de exemplu, nu înseamnă prin ea însăși o stare artistică. Pentru a se ajunge la această performanță de spirit, mai trebuie ceva, care e un fel de antenă de aur a artei: semnificația, expresivitatea. Incontestabil: câțiva membri ai familiei, câțiva prieteni pot să trăiască la un moment dat faptul că se află împreună în jurul unei mese ca pe o *operă de artă*; și ea e, în adevăr, în acest caz, o *operă de artă*. Dar cu condiția ca ei să-i găsească semnificația sau expresia spirituală, să o trăiască și ca pe ceva în sine, ca pe un fapt ce se poate depersonaliza și se

poate înscrie într-un fel de panteon de valori. Și, cu această ocazie, trebuie să spunem că, dacă sunt mulți oameni cari eteronomizează opera de artă și o valorifică pe alt plan decât cel estetic, în schimb, sunt, din fericire, și oameni cari creează modalitate artistică chiar dacă n-au în față o operă de artă ori perfecționează o operă de artă cu idealismul lor estetic și o văd mai bună decât este, fiindcă, în adevăr, *ea devine mai bună prin ei*. Adică, sunt oameni cari *văd lumea artistică*, după cum alții o văd politic ori biologic, ori moral, ori filozofic, teologic etc. În mintea lor totul devine, așa zicând, operă de artă, pentru că ei știu să descopere expresivitatea sau semnificația ce conferă faptelor celelalte calități, despre cari am vorbit, adăugându-se rangul de a fi obiect de artă. Câtă lume, de pildă, nu privește un anume peisaj? Dar nu pentru toți el este și operă de artă. Pentru alții însă este, deși nu e semnat de nici un autor. Căci, în fond, este creat de ei în acel moment. Câți oameni nu văd aspecte interesante în cafenele ori pe stradă? Dar cei mai mulți trec indiferenți. Inșă pentru tagma, extrem de rară, a unui Caragiale, ele încep să se organizeze în valori de teatru. Unele psihicuri fac, deci, ca totul să se miște și să cristalizeze în obiecte de artă; sunt predestinații muzelor și sunt, de fapt, adevărații creatori, chiar dacă n-au scris nici o carte, n-au pictat, n-au sculptat. Uneori se ignorează singuri, pe când alții, creatori numai pe jumătate ori mai mult în închipuire, se cunosc, adică se apreciază exagerat.

Numărul operelor de artă e, așadar, sau a fost mult mai mare decât cele înregistrate în istorie; ele au aparținut celor cari au văzut lumea artistică. Dar a vedea lumea artistică vrea să spună, pe lângă armonia emotivă și esențial hedonică, semnificație captivantă, înțeles care se adaugă la înțelesurile curente sau de suprafață. Prin aceasta, lumea devine finalmente expresivă și se constituie ca artă.



Faptul e foarte important și trebuie să insistăm. Semnificația ca expresie și luminare a existenței, ca un fel de aromă de înțeles ce se descoperă în substanța vieții și o schimbă din materie în spirit, îl atrage pe creator și apoi îi atrage și pe cei cari îi cunosc opera, încât, în cazurile cele mai caracterizate, se ajunge la contemplație, fapt atât de cunoscut în lumea artei. Nu la o contemplație absolută, ca în mistica religioasă, dar la o contemplație sigură, care vine pe urma faptului că cel ce trăiește opera de artă e absorbit de sensul ei, de semnificațiile ei și, până la un punct, se pierde în ele. Valoarea unei opere de artă e decisă, în mare parte, de complexitatea semnificației pe care o include ori a cărei ocazie este. Cu cât ea e mai adevărată, mai profundă, mai universală, mai eternă, cu cât are mai mult suflu moral sau puritate de fond, mai mult suflu religios de fond, și cu cât e mai originală, cu atât și valoarea operei crește. Arta nu e obligată să aibă originalitate de idei, nici chiar adevăr, nu e obligată să aibă puritate, spirit moral, religios, nu e obligată să intereseze toată planeta umană ori toată istoria oamenilor, dar, dacă are toate acestea sau o parte însemnată din ele, e cu atât mai valoroasă. De obicei, operele artistice au semnificații mai mult într-un domeniu sau altul, dar complexitatea ori chiar completitudinea de domenii e marca operelor geniale, și nici a lor întotdeauna.

Arta ca semnificație, în sensul arătat, ne dă putința să deosebim cu destulă claritate între frumosul natural și cel artistic, ca și între frumosul industrial și cel artistic, fără să ne închipuim că poate exista o graniță de precizie matematică între aceste două feluri de frumos. Un peisaj este frumos natural și este artistic numai pentru cine poate să-i descopere semnificația ori să i-o presupună. Cântecul privighetorii, chiar el, e frumos natural, dar e mică simfonie pentru muzician, chiar dacă acesta e un om din popor.

Această semnificație e încă unul din sensurile în care se poate lua vorba lui Amiel, prin care, mai ales, este nemuritor: *peisajul este o stare de suflet*, adică o semnificație încorporată de om în lucruri sau descoperită în ele. Trecând la obiectele domestice, la obiectele industriale, ele nu sunt artă, sunt numai frumoase, dacă sunt. Fiindcă nu au acea semnificație care să lumineze sau să lege existența, viața, nu produc niciodată contemplație, sunt ceva cotidian, nu au putere de transfigurare. Nimeni nu contemplă un cuțit, un aparat de radio, un automobil, deși pot fi și admirate; ele nu revelează semnificații existențiale.

Această semnificație, împreună cu armonia, emoția distilată și încântarea, caracterizează arta. Și aici se pune o problemă menită, poate, să lămurească cel mai sigur raportul dintre artă și cunoaștere. S-a vorbit de caracterul concret al artei<sup>1</sup>, de faptul că ea e un triumf al individului, că arta n-are abstracție sau că abstracția o ucide. E mult adevăr în aceste afirmații și recunoaștem că, într-un fel, este așa. Însă, ne întrebăm: muzica, cea mai specifică dintre arte și, în orice caz, cea mai adâncă, e în afara abstracției? Desigur, melodia are „desen“ și fluxul simfonic are „arhitectură“, valori concrete, dar câtă metaforă intră aici? Și ce să spunem de abstracția divină a muzicii unui Bach sau Beethoven?

---

<sup>1</sup> În vederea „operației de revizuire“, Băncilă a notat pe o fișă din noiembrie 1972:

„*Natura artei*. Se vorbește de concretul artei, dar s-a admis, oarecum diplomatic, că arta dă sensuri sau semnificații. Însă ce sunt aceste sensuri [și] semnificații? *Ele nu pot să fie ceva concret*. Deci, sunt abstracte. Deci, arta nu e numai ceva concret, ci este, din capul locului, și ceva abstract, în măsură egală ori chiar mai mult, fiindcă sensurile se pot multiplica – vezi conotativul, între altele; pe când *concretul* din artă rămâne același. Artă e tot atât de mult abstracție pe cât e ceva concret, sau chiar mai mult (depinde și de „gustătorul“ de artă). Atunci care e deosebirea de artă abstracționistă? Asta din urmă e încifrată și aproape întotdeauna (ori chiar întotdeauna) o alegorie. Un alegorism încifrat, cel mai adesea ininteligibil ori cerșind un sens“.

Iar despre arta „abstracționistă” – cea autentică [e un] caz foarte rar, ea fiind, de obicei, un amestec bizar de industrie, silogistică simbolică la îndemâna oricui și prezumție – se poate spune că, totuși, din amestecul de linii sau de forme „abstracte” încep să se detașeze un fel de figurări pline de obsesii ale sensului. Nu mai vorbim de intelectualizarea actuală a literaturii, în special a poeziei, uneori de mare efect artistic, sau a multor romane. Ne amintim apoi de unele poezii lirice, de pură și maximă intimitate a emoției și presentimentului, care generează mereu semnificație, deși ea e neprecizabilă sau multiformă. De exemplu, versurile celebre:

[„Dar nu-ți rămâne lumea? Pe stânci oare  
Nu trec iar umbrele în sfinte-alaiuri?  
Nu se mai coace holda? Zâmbitoare  
Nu merg pe lângă ape crengi și plaiuri?  
Și nu se-nalță tot ce dă măsură  
Printre făpturi – și-i fără de făptură?”]<sup>1</sup>,

de Goethe. Aici ai impresia că înțelesurile se cristalizează fluid în jurul unor fapte fugitive, că totul e țesut din fulgi de cuvinte și că abstracția emotivă e suverană, că poetul e un mare logician al abstracției emotive, fără noțiuni și judecăți formale. Sunt cazuri când sentimentele intime ajung la o atare perfecțiune, încât parcă se dizolvă într-o abstracție de pură intuiție curgătoare.

Atunci, ce trebuie să înțelegem prin concret în artă? Trebuie să înțelegem un individual sau un caz individual de la care se pleacă, dar nu se rămâne la el, un concret care radiază semnificații. Dacă nu radiază e material mort,

---

<sup>1</sup> Lacună în manuscris; reconstituirea, posibilă, ne aparține. Fragment din *Elegia din Marienbad*, în J. W. Goethe, *Poezii și poeme*, [București], Editura Tineretului, [1964], p. 79.

opac, și nu artă. Dar *semnificațiile*<sup>1</sup> sunt întotdeauna ceva abstract. Artă e un nor luminos sau un roi de abstracții în jurul a ceva concret: personaj, caz sau situație, formă, sunet, culoare. Personajele, situațiile sau cazurile etc. sunt îmbibate de înțelesuri ce se degajează mereu, sunetele sunt un fel de ființe cari își recită sensurile, culorile nu sunt numai ceva fizic, ci un nesfârșit alai de tendințe, de deschideri spre inteligibil, iar formele închid gânduri fără a fi obligate să fie ermetice. E destul să ne gândim la un van Gogh, pentru care culorile, în nuanța și șerpuirea lor, erau noime și destine. Culorile lui Țuculescu sunt un fel de epifanii... E destul să privești ochii pictorilor de rasă, când se uită la mirajul culorilor: e o aprindere care parcă vizitează firea, ca niște lasere blânde.

Concretul artistic e plin de abstracții: creatorul de artă le vede într-un fel al său și cel care realizează adevărata trăire artistică, de asemenea. S-ar putea chiar spune că artă e un *abstract sui generis*, făcut din importante semnificații ale realului, cari se detașează din individual sau concret. Lumea, în chip obișnuit, nu vede ce e abstracție semnificativă în lucruri și oameni, însă artistul vede. E și artistul un fizician al atomului, dar e vorba de un „atom” de spirit, pe

---

<sup>1</sup> În vederea „operației de revizuire”. Băncilă a notat pe o fișă din august 1972:

„Paginile 11-12 (afară de ultimul alineat) să le înlocuiesc cu dezvoltarea acestei idei. Problema semnificației artei o pune, deci, pe aceea a abstracției ei, a potenței abstracției. Artă e concretă, e plastică, și totuși e abstractă; dacă prin plastic trebuie să înțelegem concretul exclusiv, atunci artă nu e plastică. Și totuși, toată lumea știe că artă e plastică. În acest caz, trebuie să schimbăm noțiunea de plasticitate, ca să încapă în ea și potența abstractă. Și anume, plasticitatea înseamnă un individ, [o] situație, [un] ton, [o] culoare, [o] formă etc., cari radiază semnificații, cari sunt întotdeauna abstracte. Nu există semnificație ne-abstractă și abstracție ne-semnificativă. Plasticitatea vine să confirme ce am spus despre puterea semnificativă a artei, e o dovadă în plus. Dar, dacă se ține la noțiunea de plasticitate exclusiv concretă, atunci artă nu e plastică. Noi trebuie să înțelegem însă corect ideea de plasticitate”.



care artistul îl disociază instinctiv, dând drumul semnificațiilor să umble în lume și dirijându-le subtil de la distanță.

S-a creat, pentru pictură, sculptură, arhitectură, expresia „artele plastice”, ca și când numai ele ar fi plastice. Probabil pentru că în ele concretul e mai vizibil sau mai palpabil, un concret ocular sau tactil. În fond însă, toate artele sunt plastice. Nici pictura, [nici] sculptura, [nici] arhitectura nu rămân la concretul exclusiv, la concretul *sans plus*. Un asemenea concret n-ar fi artă, ci un bolovan sau un obiect de inventar. Plasticitate înseamnă tocmai concretul de un fel sau altul, dar atât de sugestiv, încât e radiant de semnificații. *Pietà*, opera lui Michelangelo, sau o madonă de Rafael sunt apariții dintr-un azur al transcendențelor: ele n-au mai puțin „abstract” decât o simfonie. De altfel, convertirea reciprocă a muzicii și sculpturii (nu mai vorbim de muzică și pictură!), proces ce se poate gândi, spune mult în acest sens. Artele sunt plasticitate, adică o întâlnire a concretului, a sensibilului, cu semnificativul.

După cele de mai sus, putem defini fenomenul artei sau dimensiunea artistică a existenței ca o *armonie emotivă, esențial hedonică și multisemnificativă*. Din chiar această definiție rezultă că arta e și un însemnat mod de cunoaștere. Ea trebuie să fie studiată și de logicieni, nu numai de esteticieni, dacă e vorba să dăm logicei un sens mai larg, de instrument al cunoașterii în plenitudinea ei.

Arta e o actualizare armonioasă, emotivă și hedonică a unor semnificații de valoare, despre realitatea umană și extraumană. Și, dacă voim ca definiția să fie mai scurtă, ceea ce e întotdeauna de dorit, și, dacă ne gândim că plăcerea este, la urma urmei, implicată în armonie, căci nu s-a pomenit armonie neplăcută sau esențial dureroasă, putem spune, în final, că arta e o armonie emotivă semnificativă.



## Capitolul III

### Evidențe istorice

Până acum am vorbit în mod principiar de aspectul gnosic al artei<sup>1</sup>. Acesta rezultă din însăși analiza conceptului de artă. Dar există și evidențe de altă natură, cele mai multe cu caracter istoric. Ele au valoarea că nu pot fi contestate de nimeni și pentru mulți sunt cele mai convingătoare.

Artele, de-a lungul secolelor și mileniilor, au fost și o imensă lecție de cunoaștere, de mlădiere și îmbogățire a inteligenței omenești; și aceasta se vede în multe feluri.

Mai întâi, a fost epoca uceniciei culturii, epocă fastuoasă, cvasimitologică, în care genul uman și-a fixat marile probleme ale spiritului și a dat primele rezolvări și incantații. Atunci arta, filozofia, religia aproape fuzionau, în orice caz, formau o singură disciplină. Știința însăși era cuprinsă în aria ei. Exemplul cel mai clar pentru noi, în acest sens, sunt secolele al IX-lea – al VI-lea ale vechei culturi grecești, de la Hesiod la Onomacrit și Ferechide. Înțelepciunea și viziunea lumii erau exprimate în formulări poetice. Legătura dintre poezie și filozofie era atât de intimă, încât mult timp s-a crezut că ultima s-a născut din prima, că filozofia a existat înaintea filozofilor și a fost apanajul poezilor. O idee în acest sens a ajuns și la Iancu Văcărescu al nostru, când a scris:

„...Orice om începe  
Întâi prin poezie  
Ființa de-și pricepe“.

---

<sup>1</sup> În arhiva filozofului se păstrează alte 8 fișe referitoare la *Evidențe istorice*, dintre august 1970 – ianuarie 1975.

Adevărul e că atunci era încă timpul unității psihicului omenesc, al sufletului ce se manifesta întreg în orice produs spiritual mai însemnat, arătând mai lămurit decât oricând adevărul legii integralismului psihologic, de care am vorbit. Poezia era filozofică, dar și filozofia era poetică și amândouă erau pătrunse de spirit religios, încât nu se poate spune că una a generat pe cealaltă. Principalele moduri de reacție spirituală ale omului în fața existenței, deși diferite în sine, erau organic corelate. Cel mult despre știință se poate spune că a precedat arta, religia, filozofia, în înțelesul unor idei științifice elementare și unor practici tehnice tot elementare, fiindcă fără acestea oamenii n-ar fi putut să trăiască; ele se găsesc, mai modest, și la animale. Un fapt e însă sigur: poezia a dat avânt gândirii filozofice și puțința exprimării expresive, după cum filozofia a dat poeziei gravitate; arta, filozofia, religia, aflate mai mult sau mai puțin în germen, s-au stimulat reciproc. Până la un punct, aceeași situație a fost în folclor. Basmele, snoavele, proverbele și chiar poeziile propriu-zise nu sunt numai valori de artă, ci și de cunoaștere, de filozofie. Gândirea filozofică a stat deci mult timp în preajma poeziei ori în interiorul ei și a beneficiat de acest fapt. Iar dacă la acestea adăugăm că primele notări în scris au fost cele ideografice, cari implică talentul de a desena, și că aceste notări au însemnat un salt colosal în cunoaștere, vedem că arta a ajutat în mod impresionant progresul gândirii.

Dar nu se poate ignora rolul artei în cunoaștere, nici după ce disciplinele culturii s-au separat. Și aici apare o însușire aproape uimitoare și stranie a artei, după cum spun esteticienii: ușurința cu care se poate alia cu valori din afara ei sau puțința intimă de a colabora cu alte discipline ale spiritului și aproape cu tot ce face omul. Numai eul primitiv, după concepția unui filozof (C. Rădulescu-Motru), mai are această caracteristică de a se muta în toate

situațiile. Din acest punct de vedere, funcția artei e ca o iederă gata să se fixeze pe orice și să-l ornameze în fel și chip, uneori cu pericolul de a-l înăbuși.

În special, ne gândim la rolul de aliat pe care l-a avut arta în magie, muncă și religie. Magia n-a fost numai un ritual cu intenții practice precise, ci a fost și o voință de cunoaștere. Chiar și descântecele românești – unele, mici capodopere de artă foarte modernă – erau adeseori însoțite de elemente medicale, bazate pe experiență. Munca, la toate popoarele, s-a bazat în mare parte pe ritm ori pe cântece, adică pe factori din domeniul artei. Iar munca a avut întotdeauna un rol de prim ordin în construirea cunoașterii. Evoluția religiei e de neînchipuit fără aportul adus de imnuri, narațiuni, formulări de efect, fără picturi și statui, fără arhitectura sacră, ca să nu mai vorbim de muzică și chiar de dansuri. Monumentalizarea religiei, sau, din contra, intimidarea ei datorează foarte mult intervenției artistice. Însă religia e un mod fundamental de cunoaștere. În măsura, deci, în care arta a servit ca aliat al magiei, muncii, religiei, ea a servit totodată și ca aliat al cunoașterii.

Și lucrurile nu se opresc aici. Profesorul care face din lecția lui o „artă” are mai mare influență. Însăși știința artistic exprimată se impune mai repede. Iar filozofi ca Platon, Augustin, Pascal, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Blaga datorează artei ceva din însuși sângele lor.

Pe de altă parte – fenomen interesant – se poate vorbi în artă, și de data aceasta ne referim numai la arta literară, de un fel de relicvă vie și minunată, care vine din epoca pe care am numit-o a unității psihicului omenesc, când arta și filozofia erau întotdeauna împreună. E vorba de reflecțiile pe cari orice scriitor adevărat le face în operele lui; unele, adevărate maxime, altele având, în orice caz, valoare de comentariu al unei situații și de a crea atmosferă sau de a deschide perspective de preț în povestire. Ori chiar de a

*motiva*; mare noroc pentru un scriitor dacă are reflecții superioare – ele pot face uneori cât un capitol sau o serie de fapte.

Epoca uceniciei culturii se caracterizează, între altele, ca importantă filozofică, prin maxime și proverbe: prin ele a debutat filozofia. Dar ele au rămas până astăzi și sunt un bun legitim nu numai al creației filozofice, ci și artistice. Cititorul e impresionat de Shakeaspeare, Goethe, Balzac, Dostoievski, Selma Lagerlöf. Reflecțiile făcute în treacăt de ei au ceva din rolul corului în tragediile grecești. Ele nu sunt filozofie intrusă, cum se întâmplă la alți autori, cari plasează capitole de seminar filozofic în operele lor, ci sunt maxime sau reflecții luminând acțiunea ca un fulger în noapte. Ele sunt legitime în opera de artă, dar, totodată, contribuie și la cunoaștere, independent de opera în care sunt consemnate.

Nu e lipsit de interes să vorbim de alt aspect vechi al cunoașterii în legătură cu un element al artei: valoarea mnemotehnică. Poezia, reală sau mai mult formală, a servit adeseori în trecut pentru a consolida memoria – iar aceasta e o funcție de cunoaștere. În Evul Mediu unele reguli ale logicei formale erau puse în versuri pentru a fi mai ușor reținute. La vechii druizi – preoții galilor – legile erau transmise sub forma versurilor. La hinduși, *Vedele* s-au păstrat timp de câteva milenii de cele mai multe ori pe cale pur orală, dar cu o exactitate matematică. Teamă sacră nu era suficientă pentru asigurarea acestei exactități: poezia i-a venit în ajutor. Poemele homerice s-au conservat sute de ani până la înregistrarea lor în timpul lui Pisistrate. Arta a fost un vehicul al memoriei, un spalier al cunoașterii. Chiar la români folclorul s-a păstrat mult timp datorită și valorii lui artistice. Crețea Șolcanul i-a dictat lui G. Dem. Teodorescu nu mai puțin de 70 000 de versuri<sup>1</sup>. Dezastrul

<sup>1</sup> Vezi *Petrea Crêjul Șolcanul, lăutarul Brăilei*. București, [1884], 108 pagini, [Atheneul Român – Conferințe publicate în 1883-1884, VI].



memoriei folclorice a început când s-a răspândit alfabetizarea. Odobescu a scris pagini minunate despre puterea memoriei înainte de născocirea scrierii. Frumusețea poeziei a ajutat memoria, însă aceasta a renunțat în mare parte la funcția ei când a recurs la scriere sau la cărți.

Se știe că e greu să memorezi o bucată de proză, dar o poezie se fixează mult mai ușor. Exagerând, însă nu fără un punct de plecare important, se poate spune că poezia a ținut locul scrierii și tiparului până la inventarea acestora. Ea a salvat o mare parte din gândirea umanității. Unii medici psihologi recomandă chiar exerciții de memorizare a versurilor pentru întărirea memoriei în general. Poezia ca memorie a popoarelor e o temă interesantă. Muzica, de asemenea; cântecele dau versurilor o putere și mai mare de conservare. Rapsozii populari, ca să-și aducă aminte mai ușor unele cuvinte, cereau voie să le cânte.

Dar cea mai importantă dovadă istorică a valorii de cunoaștere prin artă o constituie bogăția materialului documentar adunat de creația artistică de-a lungul secolelor. Iar documentul e o piesă eminentă de informare. În domeniul spiritului el are importanța pe care o are experimentul în științele pozitive. Procedând astfel, arta nu a avut, desigur, ca scop să strângă documente, dar ele s-au produs prin însuși exercițiul ei. Artă, creând, include realitate, iar această realitate, pentru a avea valoare umană, include comunicarea. Oricât s-ar repeta că există „artă ruptă de realitate“, acesta e mai mult un fel de a vorbi pentru a spune că anume opere nu dau *realitatea pe care o vrem noi* sau o anume ideologie, ori că o dau în mod unilateral, mai mult sau mai puțin incomplet sau deformat. Dar artă complet ruptă de realitate nu există, fiindcă ar însemna să clădească cu cărămizi de neant. Și nebunul își ia elementele tot din realitate. Iar dacă ceea ce oferă o operă de artă nu e comunicabil, e ca și când n-ar



exista. Poezia excesiv „încifrată“ contează totuși pe o minoritate de cititori care o poate înțelege sau vizează epatarea în sine, când nu caută să marcheze un gol. Artă, cu cât e mai mare, cu atât posedă o mai însemnată elocvență a realului și e cu atât mai socială ca putere de comunicare.

De aceea, în lunga istorie a culturii, arta a adunat corpusuri documentare cari, în cazurile majore, se comunică prin mii de coarde, reprezentând un fluviu gnosc fascinant, cu afluenți fără de număr. Lăsând la o parte încântarea propriu-zis estetică, această documentare, acest material de cunoaștere se referă la sufletul individual, la societate, la trecut, la viitor, la natură.

Psihicul a fost cunoscut și redat de artă cu mult înaintea psihologiei moderne. Artiștii și moralisții au descoperit cei dintâi sufletul. Poetii, romancierii, dramaturgii n-au așteptat ca psihologii contemporani să stabilească metodele de cercetare științifică – ei au observat oamenii atât de bine, încât se știe că actuala disciplină a psihologiei consideră mai ales literatura ca un auxiliar al ei, ca un izvor din cele mai însemnate de documentare și inspirație. Chiar pictorii și sculptorii n-au fost numai primii anatomici, dar ei au fost adesea și mari psihologi, mari captatori ai sensurilor vieții umane, ca să nu mai vorbim de muzică. De altfel, nu mai e nevoie să pledăm pentru a arăta că operele de artă sunt înainte de toate o antropologie, dacă nu în mod exclusiv, dar mai mult chiar și decât filozofia.

Două împrejurări pun și mai mult în lumină valoarea de cunoaștere psihologică a artei. Prima: faptul că ea face sondagii și aduce pe scenă mai ales pasiunile antropului, iar acestea dau pe față sufletul omului. Cum spune o maximă a lui Rochefoucauld: „Il semble que la nature ait caché dans le fond de notre esprit des talents et une habilité que

nous ne connaissons pas; les passions seuls ont le droit de les mettre au jour"<sup>1</sup>.

În acest sens se poate vorbi de o indiscreție a artei. Ea face fanice fonduri sau vibrații cristice, ea execută forări de geolog și nu rareori dă puțință straturilor din adânc să se precipite la suprafață și să-și clameze ori să-și schițeze adevărurile sau intențiile pe cari de atâtea ori omul le ține ascunse... Ca într-o mărturisire la confesional, ființa umană se arată în artă așa cum e în realitate și uneori se sperie sau se minunează ea însăși de ceea ce vede în abisul sau culisele ei.

A doua împrejurare e că arta, fără să intelectualizeze în primul rând, se ocupă totuși de omul întreg, ea nu prezintă numai orbeți emotivi. Afirmția reputatului psiholog Georges Dumas că arta face descoperiri în lumea afectivă nu trebuie înțeleasă ca o limitare; aceste descoperiri se referă la toate aspectele psihicului. Și, cum omul e o ființă gânditoare, arta se ocupă și de gândirea lui, căci altfel ar fi unilaterală. Nenumărate romane, psihologice, mai ales, arată gânduri ale oamenilor, iar ele îl învață pe cititor nu numai să cunoască mai bine omul, dar [și] să compare gândurile acestuia cu realitatea și cu el însuși, îl fac să gândească la rândul său, să ia atitudine, să multiplice gândurile și, astfel, să sporească pe propriul lui cont tezaurul gnosic ce înconjoară lumea sau umblă prin ea.

După religie, nimic nu arată mai convingător decât arta identitatea de fond a omului în toate locurile și timpurile și, totodată, fermecătoarea lui variație. Se va obiecta: atâția scriitori, mai ales poeți lirici și mai ales analiști până la vertigiu introspectiv, nu se ocupă decât de ei. S-ar zice, deci, că opera fiecăruia dintre ei aparține altei planete.

---

<sup>1</sup> „Pare că natura ar fi ascuns în fondul spiritului nostru talente și o abilitate pe care nu le cunoaștem; numai pasiunile au dreptul să le facă să iasă la lumină” (fr.).

De aici apare una din marile antinomii ale esenței artei: solidaritatea dintre individual și general sau dintre subiectiv și obiectiv. Unul din marile avantaje ale artei, spre deosebire de știință, care e numai generală, având o notă de hieratism extrauman, și, în oarecare măsură, de filozofie, este că tot despre ceea ce vorbește opera de artă interesează pe cititor, ascultător etc., ca și când ar fi, până la un punct, cazuri personale; și totuși, ele sunt mai mult sau mai puțin generale ca sens.

De aceea, amintindu-ne de definiția pe care am dat-o artei, am putea-o completa sau întări astfel: arta e o armonie emotivă, bazată pe semnificații *mai mult sau mai puțin generale*, sau cari vorbesc ori tind să vorbească oricărui om ca niște patetisme proprii. Altfel, ea nici n-ar putea fi comunicabilă. Așadar, sunt scriitori cari vorbesc numai ori aproape numai despre ei. Dar, ne întrebăm imediat: e puțin lucru să știi ce se petrece în sufletul unui scriitor? Chiar un om comun poate fi interesant, iar Eminescu [ii] spunea lui Slavici că e important să știi ceea ce se petrece în mintea unui tâmpit; cum n-ar fi interesant, atunci, să știi ce se petrece în sufletul unui talent sau geniu? Cu atât mai mult cu cât omul mare, cu cât e mai mare, cu atât, într-un sens, nu e singur; el e foarte personal și, cu toate acestea, nu e singur, fiindcă în el se combină original umanitatea ca atare, elemente eterne ale ei. Antinomia individual-general, subiectiv-obiectiv se aplică mai ales omului deosebit, prin urmare, și creatorului de artă. Talentul, și în primul rând geniul, are dreptul, ca nimeni altul, să vorbească despre el, ceea ce, de altfel, formal vorbind, o face rar; cu cât mai mult vorbesc despre ei, înșiși, vorbesc, în realitate, despre alții, despre toți, *despre noi*. Tragicii greci, Dante, Shakespeare, Molière, Balzac, Tolstoi, Dostoievski sunt marii noștri interpreți, Goethe, Byron, Vigny, Baudelaire, Eminescu, Blaga, în accentele lor lirice cele mai subiective, sunt în

fond obiectivi. Personajele obsedante ale literaturii universale: Hamlet, Othello, Iago, regele Lear, Harpagon, Faust au devenit pentru toți oamenii culti categorii de cunoaștere, oricât de mult creatorii lor au pus la contribuție subiectivitatea de care dispuneau. Aceste caractere au devenit totodată documente inepuizabile pentru psihologii de carieră, cari încearcă să le descifreze, uneori, poate, cu un secret sentiment de neputință în a le egala puterea de adevăr. În psihicul omului de excepție se concentrează realitatea umană în sens pozitiv sau negativ; talentele și geniile sunt concentrații umane radiante, de aceea, indirect, ei sunt port-parola speciei noastre, chiar dacă nu s-ar vedea decât pe ei. Fragmentul sau ecoul de realitate psihică pe care-l revelează un creator deosebit are mult din virtutea integralității. În consecință, arta, de toate felurile, e o mare lecție de psihologie, un ocean mirific, un defileu gnosic interminabil.

Documentarea despre societate a artei e tot atât de imensă. De altfel, e greu să deosebești întotdeauna cu precizie, de exemplu, între romanele psihologice și cele sociale. Orice roman e și psihologic, și social. Și aici diferența e numai de grad. În aproape ultimele două secole s-au scris mii de romane sociale, în cari eroul principal e societatea și în cari aceasta apare cu pitorescul ei grav și cu fiziologia ei. Dickens i-a învățat pe englezi să-și cunoască propria lor societate. Balzac a zugrăvit atât de complet mediul burghez, încât doctrinarii marxiști l-au studiat cu mare atenție și cu tot atât respect. Și chiar astăzi se bucură de prestigiu în fața urmașilor acestora, cu toată deosebirea de idei.

În afară de acest caracter social direct, e și unul indirect, care de multe ori e mai important: structura creatorului însuși arată în mare parte mediul social în care s-a format, deși el, de obicei, nu-și dă seama. Aceasta e



adevărat despre multe feluri de societăți. Dar cel mai elocvent este când e vorba de ceea ce am numi etnia creatorului. Ascultând muzică, citind poezii, privind dansuri etc. aparținând mai multor neamuri, ai impresia clară a unei variate procesiuni: o paradă a etnicurilor. E aici un mijloc direct de documentare. Herder a numit poeziile populare *Stimme der Völker*, această expresie se poate aplica oricărei arte. Arta ca „expresie a unei societăți“, în mod direct sau indirect, cum i-a spus un estetician, se poate transforma într-un mare capitol de sociologie, deși ea nu se epuizează pe această cale și am greși dacă am merge prea departe. Arta ne introduce în societatea și timpul ei. O istorie a omenirii bazată în primul rând pe operele de artă ar fi din cele mai vii. Popoarele și-au cunoscut la început trecutul prin legende: afară de faptul că ele conțin un embrion de adevăr, ele țin locul cunoașterii.

Dacă noi nu putem cunoaște complet sau în intimitatea ei opera preistoriei, e pentru că nu ne-a rămas de atunci nici o creație literară sau muzicală. Documentele istorice așa zicând de specialitate sunt adeseori schematice. Dar când ele sunt date de artă, asistăm la o ecloziune a vieții și începem să vedem trecutul aievea. Creațiile de artă devin cu timpul cele mai concrete documente. Romanele lui Pearl Buck, cari nu erau istorice când au fost scrise, vor fi mai târziu o contribuție de preț la înțelegerea societății chineze de ieri.

Și cu aceasta facem trecerea la raportul dintre artă și trecut. Operele de artă, mai ales cele literare, care își propun de la început să evoce trecutul, sunt cele mai elocvente, dacă respectă adevărul. În măsura în care nu falsifică, arta e cel mai bun document. Aproape tot ce știm mai important și mai colorat despre civilizația și cultura greacă de la începuturile ei datorăm poemelor homerice. Când s-au descoperit *Eddele* și *Saga*, Islanda a devenit

centru de documentare pentru istoria vechilor germani. *Pescarul din Islanda*<sup>1</sup> al lui [Pierre Loti], *Ultimul viking și Emigranții* lui Bojer, marele roman al lui Margaret Mitchell, în cari trăiesc destinele umane proiectate pe un fundal de amabilitate cvasitragică, nemuritorul *Război și pace* al lui Tolstoi etc. nu pot fi întrecute de nici o carte de istorie propriu-zisă, afară dacă nu este ea însăși operă de artă în același timp. Valoarea de cunoaștere istorică a marilor epopei sanscrite, a *Kalevalei*, a *Niebelungenlied-ului*, a *Cântecului lui Roland*, este inestimabilă și de neînlocuit; cronicarii cari au scris cu ingenuitate și, din cauza aceasta, fără să-și fi dat seama, cu talent literar, cum au fost adeseori cronicarii noștri (portretul lui Ștefan cel Mare, de [Grigore Ureche] etc.) sau Froissart, Villehardouin pentru Evul Mediu, sunt apreciați de cercetătorii trecutului, ca și *Memoriile* lui Saint-Simon sau colecțiile de scrisori. Istoricii, cari sunt și scriitori de seamă, ca Iorga, Pârvan, Bălcescu, Hasdeu, realizează miracole.

Dar arta are și o față către viitor. Aici se pune toată problema anticipării prin artă. Fenomenul anticipării este esențial în realitatea vieții de orice fel, spre deosebire de lumea minerală. Anticipările sunt pârgii cu capătul fixat în viitor. Ele există în biologie, în societate, în cultură. Cum n-ar exista și în artă? E prea cunoscut fenomenul avangardismului care, de obicei, face mai mult zgomot, în timp ce adevăratele anticipări se fac pe nesimțite. În trecutul îndepărtat anticiparea poetică era mai însemnată și avea adesea înfățișare profetică, fiindcă era solidară cu filozofia și religia, după cum am văzut. Cu alt aspect ea a rămas și astăzi. Nu s-ar putea susține însă cu prea mult temei că arta a anticipat descoperirile științifice în mod

---

<sup>1</sup> În manuscris: „Clopotul din Islanda”.

direct și într-o măsură apreciabilă. (De multe ori scriitorii s-ar mira ei înșiși de câte anticipări-descoperiri li se pun în seamă după ce s-au făcut; ori se pun pe seama lui Lucrețiu sau a lui Jules Verne și Wells performanțe științifice de cari s-ar mira ei înșiși, dacă s-ar întoarce. E ușor să găsești anticipări în trecut, după ce acestea s-au realizat ulterior, e ușor chiar să le inventezi.)

Altfel se prezintă faptul anticipării în artă. Întâi, fiindcă operele literare cari pun probleme de știință anticipativă pot aprinde vocații științifice; unii oameni de știință au recunoscut că pe această cale s-au hotărât, în adolescență, să se consacre studiilor pozitive. Al doilea, ceea ce e mai important, creatorii de artă sunt seismografe de mare finețe și chiar un fel de laboratoare vii, în cari se exercită formele de viață ce vor apărea cu claritate în viitor. Dante reprezintă Evul Mediu, dar tot în opera lui sunt și prefigurări fundamentale ale epocii moderne. E adevărat că de cele mai multe ori în sufletul artistului viitorul apare nesigur, ca un fel de *bouillonnement*<sup>1</sup>, dar tocmai aceasta îl face să fie mai creator. Laborator și machetă vagă ale viitorului, uneori cu protuberanțe de luciditate, așa se prezintă, adesea, opera de artă când e organică și profundă. Încât, se poate spune că, dacă vrei să vezi cum va arăta societatea de mâine, o cale e să studiezi operele artistice cele mai recente; amestecate câteodată cu impostură, ele cuprind în alte cazuri indicații serioase. Nu știu dacă „viitorologia“, noua știință, studiază și operele de artă pentru constituirea ei. E destul să amintim ce s-a petrecut în Franța secolului al XVIII-lea și în Rusia secolului al XIX-lea, și un timp după aceea; pregătirea revoluției în spirite a fost făcută, de fapt, mai mult de scriitori. Și e firesc să fie așa: când răsare soarele, el luminează întâi

---

<sup>1</sup> „Efervescență“ (fr.).

culmile. E adevărat că arta face și anticipări de fenomene negative, dar și aceasta e o problemă. E cu neputință să se anuleze negația din istorie. Viitorul este bun sau rău, iar arta îl poate prefigura la rândul-i; și aceasta e o cunoaștere.

În sfârșit, deși arta e mai mult o antropologie, ea contribuie și la o mai proprie percepere a naturii. Cărțile cari se ocupă cu prezentarea naturii sub toate aspectele ei pierd o parte din valoarea lor, dacă n-au și un minimum de artă, ca orice carte, de altfel. Aici beneficiul artei este în mod evident și unul de cunoaștere. În epoca noastră, care tinde să facă din natură mai mult turism, igienă, obiect de competiție economică sau de cercetare rece, arta e cu atât mai necesară. Se spune că modernii au descoperit sentimentul naturii, mai ales de la Rousseau încoace, cum se spune că am descoperit copilul, că am descoperit națiunea. Acestea sunt mai mult vorbe rotunde, ale prezumției. Rousseau n-a „pescuit copilul” și nici natura, cu care oamenii trăiau înainte într-un mai mare raport de încadrare și osmoză. Iar devotamentul pentru copil a fost întotdeauna. Ceea ce se poate spune e că epoca noastră a adus conștiința doctrinară a acestei valori, uneori în paguba unor trăiri mai adânci. E adevărat însă că această conștiință i-a făcut pe unii artiști să valorifice natura cum nu fusese înainte.

Descrierea peisagiului e, poate, cel mai greu lucru din arta literară, dacă e vorba să fie în adevăr mare. Totuși, astfel de reușite au fost multe. O pagină atrăgătoare, ca un sorb, a lui Hamsun, despre orizontul Nordului; stepa de vaste culcușuri spațiale, prin cari trece nemărginirea existenței, a lui Cehov; Bărăganul lui Odobescu, eternizat în rama feerică a artei, deși, în zilele noastre, tehnica îl schimbă și aproape îl anulează; muntele romantic și totodată incisiv al lui Hogaș, care îl exalta pe Caragiale cel atât de puțin exaltabil în acest domeniu; marea știință unită



cu arta de la Humboldt la Ternier și la Heyerdahl; pictura cu flăcări peisagiste de cuvinte a lui Chateaubriand; marea de prestigii și de farmece mitologice a lui Ibañez; oceanul de străvezimi, dantelării și mișcare la infinit al lui Loti; pagini de Vâlsan, Mehedinți și, de altfel, o mare parte din toată literatura română, cu Sadoveanu și Panait Istrati în frunte, au reînnoit însăși integrarea naturii în conștiința noastră. Și același lucru se poate spune despre marile opere ale picturii. Literatura și pictura sunt cele mai importante arte pentru cunoașterea naturii. Un tablou din această categorie nu e numai o transpunere emotivă, ci și un proces de intimizare inițiativă și prelungită în tainele și formulele aproape insesizabile ale naturii. Artă ne apropie de natură, ea contribuie să ne dea o gnosă mai subtilă și, așa spune, mai devotată a ei, ceea ce e mare lucru în sine și e mare pentru a compensa tendințele negative ale civilizației actuale.

Toate aceste „evidențe istorice“, și altele, arată, oarecum concret, importanța artei și pentru cunoaștere<sup>1</sup>. Făcând un bilanț al lor, fie cât de parțial, s-ar putea spune că arta are drept să candideze, într-o anume măsură, la titlul de enciclopedie a spiritului uman.

---

<sup>1</sup> În vederea „operației de revizuire“, Băncilă a notat pe o fișă din 1974: „În capitolul *Evidențe istorice* să spun că arta ne dă *organe de cunoaștere* și să las *categoriile de cunoaștere* pentru capitolul despre simbol (ca să nu fie repetare)“.

## Capitolul IV

# Mijloace gnosice ale artei: simbolizarea

Arta e geloasă și păstrează pentru ea ultimele secrete<sup>1</sup>. Totuși, vom încerca să vorbim de unele mijloace pe cari le întrebuițează și cari afectează cunoașterea, adică scopul expunerii de față. Ne-am oprit la următorul hexagon: *simbolizarea, mitizarea, metafora și stilul, gnosa afectivă, elasticitatea categoriilor, crearea obiectului*. Acestea sunt *mijloace gnosice directe*, cele mai specifice, căci, după cum vom vedea, arta are și *mijloace gnosice indirecte*, nu mai puțin importante, dacă nu tot atât de specifice.

Începem cu primul: *simbolizarea*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> În arhiva filozofului se păstrează 214 fișe privitoare la *Simbolificare*, date între februarie 1970 – martie 1978.

<sup>2</sup> În vederea „operației de revizuire” autorul a notat pe o fișă din august 1972:

„Ca introducere la primul paragraf din *Mijloacele gnosice* să spun că se tot declamă (se scrie) mereu că arta se face prin imaginație ori intuiție, că acestea sunt, deci, și gnosa artistică (unii spun instinct și, mai recent, *Einfühlung*). Dar ce sunt toate acestea nu ni se spune – și, în mare parte, nici nu se poate spune. Aceste cuvinte devin un plasture ce se lipește peste tot, de fapt, o soluție de ignoranță disimulată.

Se tot spune că știința se bazează pe raționament, iar arta, pe intuiție, [pe] inspirație. Dar nici știința nu e lipsită de intuiție (inspirație) și nici arta, de judecăți. Un om de știință ce s-ar baza numai pe raționament ar fi lipsit de geniu, iar un artist trebuie să gândească. Și un cizmar, când face o pereche de încălțăminte, gândește (raționează) cum să o facă; cum n-ar gândi un artist când face o operă – și mai ales una *de longue haleine*?”.

Teoreticienii artei invocă adesea ideea de esență, de tip și de simbol<sup>1</sup>. Noi optăm pentru ultimul termen, fără să ne interzicem întrebuițarea celorlalți, și aceasta nu numai pentru că simbolul e mai elocvent, dar pentru că de felul cum îl interpretăm depinde în mare parte înțelegerea artei însăși. Însă aici apare o mare dificultate legată de neprecizia termenilor. Dintre toate ramurile filozofiei, estetica e aceea care are termenii cei mai nefixați. Simbol, alegorie, mit, legendă, metaforă, pentru a ne referi numai la termenii cari ne interesează aici, sunt cuvinte întrebuițate nu rareori unele pentru altele. Un autor, referindu-se la mitul peșterii al lui Platon, scrie că este alegorie. Unii, cei mai mulți, spun „mitologia greacă“, dar nu renunță nici la expresia „legendele Olimpului“. Un critic, vorbind de mitul Marelui Anonim al lui Blaga, îl numește „metafora Marelui Anonim“. Astăzi, cel puțin, se precizează o epidemie sau o invazie a termenului „metaforă“, aplicat pentru toate artele, nu numai pentru literatură (în cronică filmelor face ravagii și piruete), căci prețiozitatea e și ea o cauză de confundare a termenilor. Ar trebui un congres ecumenic de filozofi esteticieni, care să stabilească sensurile sigure ale termenilor, afară dacă din aceasta n-ar rezulta o și mai complicată controversă.

Obstacolul cel mai mare, din nefericire, vine din faptul că în unele cazuri acești termeni au sfere încrucișate sau se presupun. Întrebuițându-i, ai, nu o dată, impresia că

---

<sup>1</sup> În vederea revizuirii lucrării, autorul a notat pe o fișă din 25 septembrie 1972:

„Să pun așa (când voi reface toată lucrarea pe baza unui plan mai bun):  
Arta e geloasă și păstrează pentru ea ultimele secrete. Totuși, vom încerca să vorbim de unele mijloace pe cari le întrebuițează și cari afectează cunoașterea. Ne-am oprit la următorul hexagon: urmează denumirile... Acestea sunt mijloace gnosice directe.

Afară de acestea, arta are și mijloace indirecte. Ne vom ocupa acum de prima categorie a hexagonului“.

pătrunzi în domeniul unor amibe abstracte, cari își întind picioarele false în toate direcțiile. Din cauza acestei greutate de limbaj se impune un și mai atent pilotaj printre fantome, fără a putea fi feriți în mod absolut de oarecare arbitrar.

S-a spus, în forme diferite, despre simbol că include două elemente: unul imediat, altul mediat. Primul se percepe direct, al doilea, prin intermediul primului. Simbolul are, deci, un înțeles, am zice, material sau literal, și unul figurat, ultimul fiind rațiunea de a fi a celui dintâi. Cu alte cuvinte, în orice simbol e un element mai mult sau mai puțin concret, care ascunde sau degajează altul mai mult sau mai puțin abstract, acesta din urmă căpătând însă o mare putere de a impresiona tocmai prin corelarea lui la celălalt.

Această înțelegere a simbolului e adevărată, însă ea e prea generală și ascunde multe forme. Și tocmai aceste forme interesează în cazul nostru nu numai pentru a pune oarecare ordine în accepția termenilor, dar pentru a stabili, cel puțin ca direcție, potențele gnosice ale artei. Se impune, deci, o tipologie, fie și fugitivă și incompletă, a simbolurilor, așa cum sunt ele întrebuințate în limbajul majorității oamenilor, chiar dacă pentru aceasta vom include și pseudosimboluri, rămânând ca, la urmă, să facem eliminările pe cari le socotim necesare.

Aceste tipuri sunt: *simbolul-convenție*, *simbolul mentalității „primitive“*, *simbolul agnosic*, *simbolul-închipuire*, *simbolul-teatru*, *simbolul magic*, *simbolul-alegorie*, *simbolul abstracționist*, *simbolul-plenitudine*.

Din *simbolul-convenție* fac parte literele, mai ales cele ale alfabetelor europene, și cuvintele. Scrierea ar fi, așadar, o vastă colecție de simboluri, iar dicționarele tuturor popoarelor, tot atât de vaste depozite de simboluri. Dar convențiile de această natură nu se opresc aici. „A face nod



la batistă“ ca să-ți aduci aminte de un lucru poate fi socotit tot un simbol-convenție. De asemenea, gestul autorităților de a „tăia panglica“ pentru a arăta că s-a deschis o expoziție, o uzină, un pod, ori gestul de a trage un foc de pistol ca semnal pentru declanșarea unei întreceri sportive și chiar o hartă geografică sunt, de fapt, simboluri-convenție ori au devenit astfel de simboluri. Și exemplele se pot înmulți. Toată semiotica, disciplină recentă, se bazează pe o variată și strânsă aplicare a simbolului-convenție, redus la semnele cele mai simple.

*Symbolismul popoarelor* așa-zise „primitive“, și ne referim la cele cari au sau au avut o cultură întemeiată, uneori de o mare adâncime, e foarte interesant pentru filozofia culturii. Acești oameni trăiesc sau au trăit într-o realitate dublă: pe de o parte, lumea formelor perceptibile ori, cum spun filozofii, a fenomenelor sensibile; pe de alta, lumea misterelor ultime, cari însuflețesc și conduc toată existența. Nu însemnează că lumea formelor sensibile e ideală pentru ei, adică o aparență, din contra, ambele planuri sunt adevărate în viziunea lor; „primitivii“ trăiesc într-un profund realism. Ei văd, între datele înregistrate de simțuri și nervurile sau ghiocurile – dacă putem întrebuința acest termen – oculte și suverane, o corespondență pe care sufletul lor o simte în chip firesc și în care trăiesc cu toată viața practică și cea pur spirituală. De aceea s-ar putea susține că pentru ei fiecare lucru din planul vizibil nu e singur și nu se reprezintă numai pe el, ci este totodată simbolul a ceva de dincolo, dar cât se poate de prezent.

*Simbolul agnosic* nu e „primitiv“, ci modern, chiar dacă această modernitate, ca structură sufletească, a apărut în antichitatea greacă ori în cea hindusă. După agnosici, cunoștințele noastre nu reflectă fondul lucrurilor, oricât ar

fi ele de coerente sau de „verificate“ de logica umană, ea însăși o iluzie constituționalizată. În spatele cunoștințelor sau ideilor noastre e, deci, altă realitate și fiecare din aceste idei poate simboliza o astfel de realitate – sau nici una. Spre deosebire de dualismul „primitivilor“, în care ambele planuri erau autentice și într-un fel de subtilă și gravă osmoză, dualismul agnosic e constituit dintr-un fals și dintr-un autentic sau chiar din două falsuri. Între aceste două entități se poate concepe un raport simbolic.

*Simbolul-închipuire* se bazează pe o presupunere, uneori aproape pe o convenție. Recent, agențiile de presă au anunțat că președintele unei republici sud-americane „a semnat în mod simbolic (sublinierea e a noastră) proiectul de măsuri pentru exploatarea de către stat a zăcămintelor cuprifere de la...“.

Fumul de tămâie din timpul serviciului religios, în biserici, „închipuie“ mireasma învățaturii creștine.

Când, în folclorul datinilor românești, mireasa trebuia să tragă cu piciorul pe prag, pentru ca să se mărite și celelalte fete, era o închipuire. Tot așa, când, în noaptea de la începutul anului, se puneau 12 foi de ceapă, pentru ca să se vadă, după cum se umezeau sau nu, care lună va fi ploioasă și care nu, era în mare parte o închipuire.

La azteci se lega, la nuntă, cămașa fetii de mantaua băiatului, închipuire și menire optimistă.

Dacă un regizor pune pe scenă un panou cu imaginea unui arbore, acesta „închipuie“ o pădure.

Cangurul e „simbolul“ Australiei. Când dai o sumă modestă pentru ajutorarea unor sinistrați, se cheamă „ajutor simbolic“. Când cărțile sau alte obiecte sunt prea ieftine, vânzându-se, eventual, sub cost, se declară că au un „preț simbolic“. O corecție fizică, dar redusă numai la o atingere cu câteva degete, e o „bătaie simbolică“.

Nenumărate sunt aceste închipuiri, cari contribuie și ele la țesătura vie a existenței în societate. În unele cazuri, în ele mai persistă credințe vechi, cari pot da altă pondere închipuirii ori chiar să o mute pe alt portativ de sens, dar, în general, astăzi, toate acestea, și altele ca ele, aparțin mai mult închipuirii, eventual, unor simple inerții sociale.

*Simbolul-teatru* e o închipuire specială, în care actorii și privitorii intră ori tind să intre într-o situație, într-o suită de roluri, e o închipuire prelungită; este un fel de „ca și cum“ aplicat la relațiile sociale. În lumea copiilor, acest fel de simbolică joacă un rol imens; în cazurile reușite e însăși viața lor – copiii sunt actori tot așa cum sunt desenatori, și chiar mai mult. O păpușă e „mama“, alta e „tata“, un copil e „doctorul“, altul e „factorul poștal“ etc. De altfel, toată viața socială sau cea mai mare parte a ei poate fi privită ca un vast teatru, ca un simbol ce se joacă cu mai mult sau mai puțin talent. Când talentul e deplin, avem de-a face cu un simbol absolut superior, de care vom vorbi mai târziu. Aici ne referim la simbolul-teatru numai ca închipuire prelungită, indiferent de autenticitatea artistică.

*Simbolul magic* înseamnă o acțiune sau o reprezentare care, iarăși, nu se motivează în ea însăși, ci are de scop să producă o schimbare, apropiată sau nu, în timp și spațiu. În simbolul magic, prin urmare, se gândește un raport ca de la cauză la efect, dar imaginat ca ceva ocult și determinat de voința omului. O mare parte din viața „primitivilor“ și chiar o oarecare parte, camuflată în diferite grade, din viața modernilor e formată din aceste simboluri magice, din ce în ce mai anemice sau mai metamorfozate, pe măsură ce se întinde civilizația. Nici primitivii nu erau lipsiți de ideea cauzalității și nici de emoția puterii eului. Când executau dansuri ale fecundării ori când făceau desene sau chiar

picturi cât mai vii și în cari săgeata intra în corpul animalului, pentru ca, în primul caz, să rodească semințele aruncate în brazdă, iar în al doilea, să reușească vânătoarea, era un simbol magic. Când țăranii noștri, ca să oprească fulgerele și tunetele, scoteau un topor afară din casă, când aborigenii din Australia credeau că produc ploaie prin aruncarea spre cer a „principiului” ploii, era tot un astfel de simbol. Se va spune: în toate aceste cazuri e mai mult decât un simbol, e ceva real, cauză și efect, sau cel puțin așa credeau oamenii respectivi. E adevărat, dar, pe lângă realitatea presupusă, era un proces mintal cu caracter simbolic, un concret semnificând altceva. În formele mai apropiate de noi, cum ar fi cazul „arderii în efigie”, se vede foarte clar caracterul simbolic cu intenție demonstrativă, dacă nu e mai mult *un fait de survivance*<sup>1</sup>, supraviețuire formală a unei vechi mentalități.

Nicăieri ca în *alegorie* nu se arată mai sigur existența celor două elemente din simbol; uneori se arată aproape supărător. Fiindcă, fără a admite afirmația că în alegorie se pleacă întotdeauna de la o idee pentru a se ajunge la un concret în legătură cu care ea se instalează, în alegorie e întotdeauna o idee lucidă, chiar dacă a fost mai întâi sugerată de cazul concret. Cele mai multe alegorii au ceva „lucrat”, cizelat, care amintește de un artificiu, acesta fiind o figurație sau chiar un pur element decorativ. Exemple de alegorii: mănunchiul de nuiele ce nu se pot rupe cât timp stau „solidare” sau la un loc; stemele sau blazoanele, „armoariile”; aurul, smirna și tămâia aduse de Cei Trei Magi; silueta unei femei legată la ochi și cu balanța în mână (justiția); portretul lui Dante încununat de lauri; imaginea unei cărți deasupra căreia doi oameni își dau mâna; „coasa morții”; un craniu cu două oase puse în

<sup>1</sup> „O chestiune de supraviețuire” (fr.).



curmeziș; sabia pusă într-un anume loc ca să însemne război; scoaterea drapelului verde al profetului pentru declararea războiului sfânt; lancea frântă ca să însemne insucces etc., etc.

Folclorul, religiile, viața politică sunt pline de alegorii. Excesul de luciditate poate să ducă la moralism, la didacticism, când aparține unei alegorii, într-o operă de artă. Acest caracter lucid, oarecum industriuos, al multor alegorii a făcut să se creadă că alegoria e un fel de diminutiv artistic sau ceva „minor“. Așa e în general, dar nu e întotdeauna așa. Drapelul țării – o alegorie absolut tipică –, cei doi dinari reprezentând *Vechiul* și *Noul Testament* și mai ales crucea, la creștini, sunt, de exemplu, alegorii majore. Drapelul, crucea nu sunt pure semne, adică simbol convențional, fiindcă ele, după o istorie atât de patetică, s-au încărcat de sens și au devenit elemente alegorice, rămânând semne sau convenții numai pentru cei cari nu le trăiesc sufletește. Poezia lui Cerna, *În peșteră*, e o poezie remarcabilă, cu tot ușorul ei didacticism. Însăși neuitata poezie a lui Eminescu, *Dintre sute de catarge*, are ca punct de plecare o alegorie. Și ce să spunem de *Masa tăcerii*, a lui Brâncuși, caz elocvent, caz obsedant de artă majoră, de alegorie ce duce la sublim? În toate aceste cazuri, sublimul e în adevăr redat de alegorie și sunt chiar forme de sublim ce nu pot fi create decât prin ajutorul alegoriei. Dumnezeu, mai ales, este reprezentat numai alegoric. De aceea, cine a spus că alegoria e caricatura simbolului n-a dat dovadă, atunci, de simțul răspunderii.

*Simbolul abstracționist* aparține secolului nostru – și aparține cu zgomot. Nu știu dacă autorii în cauză admit că au ceva comun cu simbolul, dar noi le facem onoarea de a-i pune în legătură cu el. Oricât ar fi incriminată această artă, ea nu poate fi definită, comod, numai prin „arbitrar“ sau

„absurd“ în combinarea liniilor și culorilor. În cazurile reușite – excepționale – apare, după cum am spus, o semnificație pe care o redă combinația în chestiune (mai ales dacă se pune și un subtitlu). Dar în celelalte cazuri autorul n-are idee, nici el nu știe ce vrea să semnifice, are cel mult o neliniște, un sentiment al căutării și începe să lucreze sperând că va găsi pe drum semnificația (ca acei oameni de laborator cari se „joacă“ combinând elementele: poate că rezultă ceva important) sau speră că o va găsi publicul; iar dacă nu o va găsi, speră că acesta se va lăsa epatat, căci oamenilor le place să fie blufați. În orice caz, abstracționismul, ca expedient sau ca exasperare de artă, spune multe pentru psihologia omului contemporan, pentru eșuarea, ostentația și compensările lui sufletești; dacă ar putea să picteze ca Rafael, fiți siguri că ar renunța ușor la acest exercițiu cu sau fără pană, în artă...

Întru cât ne privește, considerăm abstracționismul, vorbind în general, ca o alegorie confuză sau ratată – mai degrabă o industrie de tip șaradic, o industrie de rebus transplantat în artă, tipică pentru un anume *aboutissement*<sup>1</sup> în istoria artei. Iar când are o alegorie împlinită, ea e tot o formă de simbol.

După toate aceste forme de simboluri, mai mult sau mai puțin autentice, trebuie să ne pregătim pentru o recepție așa zicând omagială; pentru *simbolul-plenitudine*, apogeul genului sau simbolul cel mai propriu, a cărui definire și valorificare e un scop important al acestor pagini. Și, pentru o indicare mai scurtă, îi vom spune *simbol plinar*, deși adjectivul respectiv a pierdut ceva din expresivitate din cauza frecvenței lui, în ultimul timp.

Dacă ne oprim un moment la oameni excepționali sau la realități impresionante ca: Socrate, Pericle, Jeanne d'Arc,

<sup>1</sup> „Rezultat“ (fr.).

Avram Iancu, Bălcescu, Tudor Vladimirescu, Eminescu, Mărășești, eroul din *Miorița*, călușarii, ne dăm seama că avem de-a face nu numai cu cazuri istorice, dar și cu simboluri, și că aceste simboluri nu seamănă cu nici unul din cele cercetate până acum. Într-adevăr, acei oameni și acele realități sunt, totodată, existențe puternice în ele însele, dar și existențe reprezentative. Și sunt reprezentative nu prin delegare de tip democratic, ci prin excelare ontică, prin revelare sau impunere firească.

Pentru a fundamenta mai expresiv această afirmație, să pornim de la teoria Ideilor, a lui Platon, chiar dacă am privi faptul numai ca mijloc tactic, și nu ca obligație de aderare la această mare teorie. Lumea noastră, adică lumea empirică, este orizontul imperfecției, al îndepărtării de la linia ideală, este lumea „sublunară“ a degradării, a amestecului și carenței de stil. Perfecția există și în lumea noastră (frumusețea unui copil, a unei flori...), dar sporadic și trecător, ori e întrupată în mare parte în unul din oamenii excepționali sau într-una din realitățile impresionante, ca cele de mai sus, cari tocmai de aceea devin valori reprezentative pentru ceea ce e mai mult nuanță ori aspirație într-un mare număr de oameni sau de existențe.

Dar în lumea Ideilor platonice se află modelele cari sunt, fiecare, o perfecție a genului. Ceea ce în lumea de aici e categorie cu conținut multiplu și deviat, în chip fatal, în lumea Ideilor este model unic ori arhetip absolut. Acest model este fiecare ca și când ar fi, în același timp, individ și noțiune, lucru imposibil în existența istorică sau empirică, și planează etern într-un fel de cer spiritual, pentru a da de la sine direcții și nostalgii lumii de aici.

În această situație intervine arta, cu un corectiv de mare preț. Ceea ce în lumea de aici e risipit, neîmplinit, suferind din lipsă de stil suficient, se adună prin virtutea artei, se împlinește și capătă maximum de stil. Ceea ce a făcut Socrate

pentru filozofie „coborând cerul pe pământ“, într-un fel, face sau încearcă să facă arta, într-un fel mai propriu; ea caută să întrupeze modelele platonice în lumea noastră. În acest sens, disciplina artei are și ea o dialectică a întoarcerii, o dialectică ascendentă, dar nu în înțeles ontologic, ca la Platon, ci rămânând pe pământ și dând, în teorie, întruchipări perfecte sau apropiate de perfecțiune, cari satisfac spiritul nostru saturat de aspectul diluat sau deformat al lucrurilor. Aceasta nu înseamnă „idilism“, fiindcă arta nu-și propune să redea numai ceea ce e pozitiv, ci și ceea ce e negativ, dar în modele expresive. Mai mult, arta dă, de exemplu, și un tip al nehotărâtului, al ratatului, al contradictoriului, dar îl dă deplin realizat, ca model, căci în realitatea curentă, empirică, el nu e suficient de expresiv. În acest sens, arta nu cunoaște decât modele, pozitive sau negative, hotărâte sau nehotărâte; chiar și neîmplinitul e redat ca ceva împlinit în genul lui. În artă și nehotărâtul e hotărât, fiindcă nu poate ieși din pielea lui și în ea joacă un rol precizat.

Desigur, analogia cu lumea Ideilor nu se poate face până la capăt, dar un lucru se poate susține: că unitatea dintre individual și noțional, care, în sensul de mai sus, exista în presupusa lume a Ideilor, este și în natura artei, în ambiția sau funcția ei. Am vorbit la timp de antinomia individual și general în creația artistică; orice operă de artă reușește în măsura în care realizările ei reflectă totodată individul și noțiunea, ca în lumea Ideilor. Desigur, nu chiar cu perfecția de acolo, dar cu reușite variabile după geniul creatorilor, orice luptă în acest scop fiind simțită uneori până la tragic de către ei. Acesta e avantajul artei: că unește individul cu noțiunea, făcând posibil, până la un punct, un imposibil al lumii empirice. De aceea creația artistică are ceva singular și, prin ambiția ei, ceva tragic.

Pentru mai multă clarificare, ne permitem să facem o anume legătură cu așa-numitele „noțiuni individuale“.



Acestea sunt absurde după logica veche, fiindcă unei „noțiuni individuale“ nu-i corespund mai multe obiecte, ci unul singur. Dar, din punct de vedere psihologic, ele se pot justifica, fiindcă mintea noastră pleacă de la mai multe imagini ale aceluiași obiect și astfel extrage noțiunea. În noțiunea individuală e vorba de un singur individ sau obiect și e, totuși, o noțiune. E și aici o manifestare, de data aceasta în logică, a psihologismului contemporan. Artă însă se poate spune în chip necontroversat că dă tipuri cari sunt în același timp și cu elocvență indivizi și noțiuni, cazuri particulare și cazuri generale, într-o singură ființă.

Observăm din nou un fel de miracol. Prin el artă dă existențe împlinite în categoria lor, începând de la taurul din Altamira și până la *Pasărea măiastră* a lui Brâncuși. Diferitele curente din artă: clasicism, romantism, impresionism, expresionism, sunt modalități diferite de a crea tocmai aceste existențe împlinite. Ceea ce trebuie să subliniem e că artă nu poate să fie „naturalistă“; ea trebuie să fie „naturală“, dar nu naturalistă, fiindcă, în ultimul caz, ar cădea în empiric, în aparent, în neexpresiv. Nici măcar de realismul sau idealismul artei nu se poate vorbi cu temei. Căci orice artă adevărată e și realistă, și idealistă. E realistă pentru că redă realitatea adâncă sau înaltă (același lucru, în cazul de față); e idealistă pentru că nu dă copia existențelor empirice. Ceea ce creează artă e adânc real și puternic ideal. Acesta e sensul *împlinirii* în artă și prin aceasta ea are o înrudire de structură cu lumea platonice a Ideilor.

Procedând astfel, artă ajunge la simbol, la model. Și anume, la simbolul cel mai propriu, mai bogat și mai fecund, la simbolul plenar. Orice model adevărat e și un simbol. Lumea Ideilor e o lume de realități supreme și de simboluri. Simbol deplin și realitate deplină se identifică. De aceea, atunci când un autor creează opere de artă, el creează simboluri chiar fără să se gândească la aceasta.

Balzac, scriind *Père Goriot*, nu s-a gândit, desigur, decât la Père Goriot ca realitate deplină, dar tocmai prin aceasta personajul a devenit simbolic – prin *consecuție*. Și a devenit în modul cel mai autentic, fără nimic tendențios.

Important pentru noi e că, înțelegând astfel lucrurile, putem găsi un mijloc de a deosebi simbolul alegoric de cel plinar, deosebire care îi face să ezite pe unii esteticieni. În orice simbol sunt două elemente, după cum am văzut, unul imediat, altul mediat sau un concret și ceea ce semnifică el. Pentru mai multă ușurință în instrumentarea acestor două elemente vom adopta termenii: *semnificant* și *semnificație*. În simbolul plinar este evident că apare un *caracter*. Semnificantul poate trăi prin el însuși și e atât de plin de viață, de realitate, încât detonează un general, o semnificație, adică devine simbolic. În acest simbol, semnificantul și semnificația au o valoare chiar dacă sunt considerate separat, deși simbolul nu-l realizează decât împreună. În puternica dramă a lui Ibsen, *Brand*, de exemplu, unii cititori cari nu merg până la capăt pot să nu se oprească decât la istoria acestui personaj și să fie satisfăcuți; și așa e cu orice simbol din această categorie, în care cele două elemente trebuie să aibă, fiecare, o realizare puternică. De aceea, simbolul plinar dă o impresie de autonomie, de libertate; deși semnificantul și semnificația stau împreună, ele sunt ca stelele duble, cari formează o configurație, dar fiecare e o stea cu propria ei lumină.

Altceva e cu alegoria. În ea semnificantul, dacă e considerat separat, nu mai are nici o valoare ori are una precară. Însăși semnificația recade până la ceva obișnuit, dacă nu e luată la un loc cu semnificantul. Un mănunchi de nuiele fără semnificația simbolică nu e decât... un mănunchi de nuiele. O stemă, fără a ști ce însemnează, e numai o curiozitate sau cel mult o bijuterie. Însăși crucea își pierde valoarea ei majoră fără semnificația religioasă.

*Masa tăcerii* a lui Brâncuși, dacă nu e asociată cu ideea de tăcere, încetează de a fi masivul astral de sens pe care îl știm. De aceea, în multe alegorii autorii au grijă să indice direct sau discret semnificația – fără ca acest lucru să fie neapărat condamabil. În simbolul alegoric cele două elemente nu numai că se valorifică unul pe altul, dar au un destin atât de solidar, încât amintesc mai degrabă de doi frați siamezi. În alegorie simbolul are ceva eteronom sau neliber, deși, mai ales dacă e vorba de o alegorie majoră, acest fapt nu se vede decât la analiză. Semnificantul, în alegorie, depinde de subiectivitatea sau conștiința noastră pentru ca să aibă sau nu o valoare și el; semnificând, prin intermediul subiectivității noastre, e la rândul său spiritualizat de semnificație, iar aceasta capătă valoare de circulație prin semnificant.

E adevărat, totuși, că sunt cazuri când e greu să se deosebească o alegorie de un simbol plenar. Ce este soldatul necunoscut? Pentru cine vede lacra cu oseminte ori flacăra nestinsă și gândește vag la eroismul românesc în război, e o alegorie. Dar [pentru] cine își imaginează toată odiseea (dacă are elementele necesare) și jertfa unui soldat în război, e simbol din cele mai plenare. Ce e *Coloana infinită*? Ea e simbol plenar, dar e așa numai pentru cine observă că, deși infinitul nu se poate reprezenta, Brâncuși a descoperit *mijlocul să reprezinte procesul mental prin care ne formăm ideea de infinit*. Această idee se formează așugând fără încetare o cantitate la alta, fapt sugerat de coloană. Genialitatea artistului a constatat nu în execuție, ca la majoritatea statuiilor, ci în ingeniozitatea de a făuri o imagine care să reprezinte dinamismul inteligenței în zborul ei spre conceperea infinitului. Ca urmare, *Coloana infinită* nu o vezi terminată, ci suind mereu spre cer: o rachetă metafizică cu o infinitate de trepte. Iar după ce ai plecat de lângă ea, se transformă într-o coloană a sufletului

însuși, ce urcă mereu, toată viața, pentru a ajunge pe alt tărâm<sup>1</sup>.

Și, dacă privitorul observă că *Masa tăcerii* însăși are, poate nu întâmplător, douăsprezece „scaune” sau blocuri, încep să-i apară în jurul *Mesei* cei doisprezece apostoli, într-o țesătură aeriană sacră. Atunci și această alegorie se transformă în simbol plenar și avem în față o nouă Cină de Taină, a cărei tăcere vorbește neîncetat de două mii de ani...

De altfel, simbolurile plenare se pot servi, între altele, de alegorii. *Ghepardul* lui Lampedusa e un emoționant simbol plenar al declinului aristocrației de țară; dar când, spre finele romanului, cele două personaje feminine păstrează blana unui câine și când, într-un târziu, o aruncă în aer, fiindcă era roasă de molii, dintr-o dată această blană se umflă și ia chipul unui patruped viu, în toată strălucirea lui de viață; dar numai pentru o clipă, înainte de a cădea la pământ: e o alegorie pe fundalul unui simbol plenar, un vis ex-temporal.

Oricum ar fi, simbolul plenar e un model, un arhetip, chiar și pentru neplatonizanți. Spune mult faptul că aproape nu este estetician și mai ales critic literar ori de

---

<sup>1</sup> În vederea revizuirii lucrării, autorul a notat pe o fișă din octombrie 1972:

„Privind *Coloana infinită* avem la un moment dat iluzia că începem să vedem infinitul.

Infinitul, obiectiv vorbind, e *neterminat*. În mintea noastră însă el nu e niciodată terminat. Fiindcă, propriu-zis, noi nu putem avea intuiția infinitului, ci numai a felului cum se formează ideea lui în mintea noastră. Această formare e *ceva viu*, desfășurat în timp. Atunci ar însemna că și simbolul *Coloanei infinite* e tot un... mit, ca și, am spune, simbolul estetic.

Sau să las mai bine și să spun că și *Coloana infinită* e tot numai o alegorie, dar una majoră, puternic majoră?

*Masa tăcerii* e tot o alegorie, dar atât de expresivă, încât tot la un moment dat nu mai vedem douăsprezece pietre, ci doisprezece apostoli, doisprezece oameni *împliniți*. Și atunci avem un simbol (dar, în capul nostru)“.



artă care să nu fi întrebuințat măcar o dată în viață termenul „arhetip“ în sens de simbol plinar; dovadă că el e un concept care se impune.

Acum, dacă aruncăm o privire de ansamblu asupra tuturor felurilor de simbol, de la cel convențional la cel plinar, vedem că, afară de caracterul dual care le e comun, ele sunt parcă străbătute de o direcție asecensională: de la cel mai simplu la cel mai bogat în sensuri, ca și când simbolul ca atare ar fi avid de realitate, pe care și-o asimilează în trepte. Noi nu ne-am propus aici să enumerăm aceste trepte într-o ordine riguroasă, dar s-ar putea încerca. Până atunci observăm că asocierea celor două elemente ale simbolului se face pe baza mai multor fapte și nu numai pe baza analogiei, cum s-a spus, care analogie ea însăși e mai dezvoltată sau mai redusă, rămânând totuși faptul cel mai important în producerea simbolurilor.

Alte fapte pentru crearea simbolului pot fi: iluzia (ca în jocurile copiilor), semnul sau semnalul, un reflex oarecare sau chiar un pretext. Un rol mai substanțial îl are asociația de idei pe bază de contiguitate; fiindcă ne-am reprezentat întotdeauna Australia și cangurul împreună, când avem imaginea celui din urmă apare și cea a continentului respectiv. Spunem acestea fiindcă am admis, deocamdată, toate cele nouă feluri de simbol.

Dar e timpul să procedăm la ceea ce am numit operația de eliminare. Simbolului i s-a dat, cum se întâmplă de multe ori în definiții, o interpretare prea largă sau una prea restrânsă și de aceea au fost admise false simboluri ori au fost excluse simboluri adevărate.

Datorită interpretării prea largi s-a vorbit și se vorbește de rolul simbolic al literelor și cuvintelor. Literele sunt un simplu semn, care în mai multe limbi poate arăta sunete diferite; și, chiar admițându-le un înțeles intrinsec,

elementar, acesta e atât de sărac, încât el însuși s-ar mira dacă ar putea ști că e numit simbol. Cuvintele au înțelesuri mai bogate, adeseori foarte bogate, dar despre simbolicul lor s-ar putea vorbi dacă s-ar avea în vedere numai partea fizică a cuvântului, nu și noțiunea, aceasta din urmă urmând să fie semnificația. Cuvântul este însă fizic și psihic totodată; fără noțiune, el e un *flatus voci*<sup>1</sup>, pentru a întrebuința o expresie medievală. De aceea suntem de părere că literele și cuvintele trebuie să fie folosite ca prime materiale în viața spiritului, iar nu ca simboluri; această părere o extindem la toate simbolurile-convenție, cum le-am numit. Un contract sau un semnal nu ajung pentru a crea un adevărat simbol. Altfel ar însemna să dăm dreptate autorului unui articol de ziar, care scrie că „într-un aparat s-au întrebuințat simboluri de diferite culori constând din cartoane galbene sau verzi, sau roșii“. În acest caz, și liniile albe de pe străzile principale ori de la întretărierea lor ar fi tot simboluri.

După aceea vin simbolurile pe cari le-am pus pe seama mentalității primitive, aceasta văzând în orice fenomen și un sens ascuns, și simbolurile pe cari le-am pus în legătură cu agnosticismul. Nu contestăm că poate fi un simbolism în aceste situații, încărcat de multă bogăție, care poate fi studiat – și a fost –, dar el are dezavantajul că îneacă totul în simbol; orice am face, orice am gândi, regăsim simboluri, călcăm pe simboluri, toată existența e o inundație de simboluri și... în dicționar n-ar trebui să mai rămână decât un singur cuvânt, într-o variere la infinit. Avem, deci, de-a face aici cu un pan-simbolism, în care simbolul e în tot ce există, în tot ce curge, în „râul-ramul“.

Afară de aceasta, studierea simbolicului în chestiune ține de filozofia generală, chiar de metafizică, de filozofia culturii, de psihologie, și depășește problematica artei. Ca

<sup>1</sup> „Vorbă ca suflare“ (lat.).

atare, în cele ce vor urma noi nu ne vom mai referi la el, cum nu ne vom referi nici la simbolul-convenție.

Datorită interpretării prea restrânse, s-a exclus alegoria din simbol, punându-se adeseori între ele chiar un raport de opoziție. Croce, de exemplu, vorbește în termeni severi despre alegorie, susținând că unirea celor două elemente e arbitrară sau dispartă în ea și că n-avem nimic de pierdut lăsându-le singure, pe când în simbol elementele – ideea și reprezentarea, cum spune el – sunt inseparabile. Cu toată subtilitatea cheltuită de acești esteticieni, ei n-au dreptate. În pasiunea pe care o pun se distilează nemulțumirea pe care au avut-o citind sau văzând alegorii minore ori forțate, din păcate, foarte numeroase. Altfel însă, după cum am văzut, alegoria poate servi ca piesă de anatomie pentru a vedea, în chip evident, ce este simbolul în general. Adevărul e că nu orice simbol e alegorie, dar orice alegorie e simbol. Alegoria și simbolul plenar sunt două specii ale simbolului în general. În orice formă de simbol sunt două elemente și ceea ce variază e gradul de realizare a fiecăruia și raportul dintre ele.

Tot datorită interpretării prea restrânse s-a exclus o mare parte a istoriei sau trecutului artei din simbol. Pentru Hegel „simbolul (...) constituie începutul artei și de aceea trebuie considerat oarecum numai ca pre-artă, aparținând îndeosebi Orientului“. Pe când arta clasică „prinde adevăratul conținut“ și nu mai are nevoie de simbol, ea ajungându-și prin ea însăși. Dar când începe să analizeze arta orientală, Hegel nu găsește simbolul propriu-zis aproape nicăieri. Pentru vechii perși, zice el, lumina spirituală și lumina fizică se identificau și, deci, nu puteau forma un simbol, nerealizându-se dualitatea acestuia. Chiar pentru inzi, maimuța, vaca, brahmanul nu erau simboluri divine, ci „însuși divinul“. Hegel constată o schimbare spre simbolul propriu-zis numai în arta egipteană.



Improprietatea pe care o face Hegel este evidentă. Căci, dacă pentru vechii perși lumina spirituală a existenței era prezentă în lumina fizică, *nu se epuiza* în fiecare obiect fizic luminos. Și dacă la inzi divinul era în brahman, brahmanul *nu monopoliza* divinul. Hegel merge mai departe și dă ca exemplu prezența reală, nu simbolică, a divinității în elementele împărtășaniei la catolici și ortodocși. Dar cine ar putea spune că divinitatea nu e și *în afara* pâinii și vinului din împărtășanie? Ca atare, rămân *două elemente* cari, deci, pot forma simbolul. În taina împărtășaniei, Dumnezeu este real, dar, în același timp, considerat în sine, este și simbolic; și tocmai fiindcă este real este și simbolic.

De altfel, că Hegel n-avea dreptate se poate vedea și din felul cum vorbește Croce despre simbol (când îl opune alegoriei), și din marea importanță pe care i-o dă. În simbol, ideea și reprezentarea nu sunt numai inseparabile, după el, ci „ideea se topește întreagă în reprezentare”. (Și citează comparația prozaică a lui Vischer cu bucata de zahăr ce se topește în apă.) Și totuși, Croce spune că acesta e simbol (noi spunem simbol plinar), fără să observe că, dacă cele două elemente fuzionează, nu mai poate fi simbol. Aceasta nu-l împiedică să preamărească simbolul și să declare că „arta e simbol, toată este simbol”, fiindcă are „înțeles”. Dar înțelesul, adăugim noi, trebuie să depășească întotdeauna reprezentarea pentru a fi simbol. În concluzie, până aici, după Hegel, simbolul nu e în arta evoluată și e absent ori precar în cea preclasică (orientală-egipteană); iar după Croce alegoria nu e simbol și din felul cum definește simbolul îl anulează. Atunci ce mai rămâne din simbol?

Centrul discuției este aici: *simbolul plinar, deși e plinar, nu desființează acea realitate din afara lui, care face parte din aceeași categorie cu el*. Această realitate are o sferă mai



mare, iar valoarea simbolul plenar constă mai ales în faptul că o reprezintă; deși simbolul plenar rămâne și el dual, numai că intimitatea dintre cele două elemente e perfectă. Oricât ar fi de eroic un om, el nu epuizează eroismul din lume; oricât ar fi de înțelept, el nu epuizează înțelepciunea; oricât ar fi de pur, el nu epuizează puritatea; și lucrurile stau la fel cu orice însușire sufletească, cu orice caracter în raport cu restul existenței. De aceea a ieșit și vorba că toată lumea are mai mult spirit (adică inteligență) decât Voltaire, ceea ce, indiferent de exemplul ales, e foarte expresiv spus. În simbolul plenar analogia dintre semnificant și semnificație merge foarte departe, merge până la identitate; și totuși, aceasta rămâne parțială. Semnificantul e în același timp mai bogat și mai sărac decât semnificația. E mai bogat fiindcă un tip redat artistic are și notele lui personale, diferențiale; e mai sărac fiindcă sfera la care se aplică, pe care o reprezintă, e mai largă, cuprinzând și alte tipuri diferențiale.

Aceste diferențe sunt importante din punct de vedere artistic, dar din punct logic e mai importantă sfera simbolului. Ele au rolul să apropie generalul de conștiința noastră, să-l facă mai permeabil pentru gnosa umană. Simbolul plenar e o lume, dar lumea e mai mare decât el. De aceea Croce s-a grăbit când a calificat de inseparabile „ideea și reprezentarea” sau, în termenii adoptați de noi, semnificația și semnificantul; de fapt, trebuie să înțelegem că sunt mai greu separabile, legătura dintre ele fiind mai strânsă; dar, la nevoie, le putem gândi pe fiecare în sine și am văzut că în acest caz ele au un fel de autonomie. Regulă: simbolul (plenar) e cu atât mai însemnat cu cât cele două elemente cari îl formează sunt mai bine realizate, cu cât sunt mai apropiate unul de altul și cu cât rămân în esență distincte. Cu aceste trei condiții se luptă „fiziologia” simbolurilor.

Arta, reflectând viața, se ocupă cu toate formele de simbol. Dar, pentru gnosa artistică, pentru contribuția artei

la gnosa umană, n-au importanță decât alegoria și simbolul plenar. Cea dintâi există, după cum am spus, și în alte domenii, pe când ultimul nu există decât în artă. *Specific artei este simbolul plenar*. Prin el se creează caractere, monumente, ființe și stări cari fac concurență stării civile și ontice. Iar dacă apare în religie și în alte domenii, el este în chip necesar și artă. Căci aceasta are tendința să invadeze tot spațiul omului. De aceea putem spune că, de când a apărut creația de artă în evoluția omenirii, finalitatea ei a fost să ajungă la puterea de a introduce în existență simboluri plenare, ca un fel de a doua lume, în corespondență realistă și idealistă cu cealaltă.

Valoarea simbolului plenar pentru cunoașterea artistică se reliefează și mai mult dacă îl comparăm cu situația din știință și filozofie. *Știința cunoaște prin legi, filozofia, prin principii, arta, prin simboluri sau modele*, fără să dăm acestei formulări un caracter de exclusivitate. Găsim și în știință principii, dar, în fond, ele ori sunt legi (principiul lui Arhimede, lege cantitativă, deci lege tipică), ori fac trecerea la filozofie (principiul conservării energiei). Găsim și în filozofie simboluri, însă ele aparțin artei, după cum găsim și numeroase analize, dar cu scopul de a ajunge la principii. Prin legi, știința ne dă putința să acționăm asupra realității; prin principii, filozofia ne-o dă pe aceea de a ne acorda critic cu fondul lucrurilor și de a ne consolida demnitatea de ființe gânditoare. Iar prin simboluri (plenare) arta ne pune în starea de a înțelege, plecând de la modele. Procesul prin care se efectuează această înțelegere e un proces de *participare* a ființelor și lucrurilor din lume la prototip. Având ideea intuită cât mai complex și mai exact a ceea ce este în adânc un obiect, o ființă, noi înțelegem într-o anume măsură și nenumărate alte obiecte sau ființe, risipite în timp și spațiu și înrudite cu el. Avantajele acestei cunoașteri sunt cel puțin trei.

Mai întâi, când am vorbit de *Evidențe istorice*, am văzut că realizările artei constituie tot atâtea *chei de cunoaștere* sau, în termeni filozofici, *categorii de cunoaștere*. Dar aceste realizări sunt mai ales simbolurile plenare. Nu e vorba de categorii pur abstracte, ci de categorii cari *adună realitatea în ele*. Exemplele sunt la îndemâna noastră. Prin Othello înțelegem mai bine gelozia violentă și aproape halucinatorie; prin Tartuffe, ipocrizia senzuală; prin Iago, jubilara demonică în acțiune; prin Romeo și Julieta, stihia candidă a iubirii erotice, persecutată de fatalitate; prin Cordelia, devoțiunea filială tenace și grațioasă în martirajul ei; prin Raskolnikov, remușcarea neprevăzută și pericolul raționamentului; prin Don Quijote, idealismul absolutizat, în aparență fantast; prin sfântul Francisc, el însuși operă de artă, înțelegem bunătatea subtilă, în stare să metamorfozeze și natura; prin Michelangelo înțelegem pe zei; prin Bach sau Beethoven ni se pare că se deschide însuși orizontul universului către o lume care îl depășește pe el însuși; iar când vedem *Cocoșul* lui Brâncuși avem un moment convingerea că s-a coborât înaintea noastră un nucleu de lumină, un meteor din chiar cerul platonice. Prin „mamele” lui Eminescu, *Coșbuc* sau din *Miorița*, din *Cruciada copiilor* a lui Blaga, înțelegem, ca într-o vrajă adâncă, realitatea maternă; prin Socrate, înțelepciunea, darul de fachir al discuției și jertfa lucidă; prin Decebal, demnitatea eroică și sfidarea pozitivă; prin Ion al lui Rebreanu, relația înverșunată dintre țaran și pământ...

Tot așa, Avarul, Père Goriot, Hamlet, Faust și oricare din personajele capodoperelor artistice sunt, fiecare, pentru noi, ca un lob cerebral în plus, ca un organ gnosis.

Să presupunem că un geniu rău ar distruge toate aceste opere și ar anula toate simbolurile pe cari ni le-a lăsat; ni s-ar părea că existența însăși ar ajunge săracă dintr-o dată,



că am fost amputați, că inteligența noastră ar pierde un număr de categorii sau de busole, că s-ar degrada. Atât de mult spor intelectual înseamnă pentru noi modelele sau simbolurile în chestiune, încât obișnuim să spunem, de un om dintre cunoștințele noastre: are ceva din Avarul ori din Madame Bovary, din Julien Sorel, din Gösta Berling, din Scarlett O'Hara, din Cristine Lawransdatter sau din altă întruchipare literară de seamă. Fără să mai vorbim de tragedii grece și clasicii francezi sau de marea variație de teme și tipuri din mitologia antică și din *Vechiul Testament*.

Dar Luceafărul lui Eminescu? El este extraordinar nu fiindcă simbolizează alegoric geniul, ci fiindcă arată un *caracter*, un simbol *plener*, prin care se vede că nici geniul nu are libertate deplină, de vreme ce a cedat tentației la un moment dat, fiind în stare să-și dea chiar nemurirea pentru „o oră de iubire“ (clipa socotită mai importantă decât veșnicia...) și că numai „norocul“ de a fi fost refuzat sau trădat de Cătălina l-a salvat și l-a întors la adevăratul lui destin. Dacă Luceafărul n-ar fi avut un moment de slăbiciune, nu ne-ar fi impresionat, ar fi fost o culme de ghețar. Dar, așa cum l-a gândit Eminescu, el arată profund tragicul umanității noastre; dacă însuși omul-luceafăr e în stare să cadă în fața uneia din odraslele bimanilor, ce mai putem spune de ceilalți oameni? Încât, prin această mare poezie a lui Eminescu, noi nu înțelegem numai geniul – atât cât poate fi înțeles –, dar și umanitatea comună, și ne înclinăm în fața destinului ei. Căci e în natura tuturor capodoperelor ca, pe lângă sensul principal, să cuprindă nenumărate altele, pe cari frecventatorii lor și generațiile le descoperă pe rând. Luceafărul e simbolul geniului, al suferinței și mândriei acestuia, dar e și un poem al iubirii obișnuite, al neputinței omului de rând de a se ridica la un rang superior lui, precum și al putinței geniului de a cădea;



căci el nu e, în fond, „nemuritor și rece“, sau e numai când rămâne „în lumea lui“. „Norocul“ e, poate, și legea sa, nu numai a noastră. În cazul când Cătălina l-ar fi primit sau s-ar fi păstrat pură pentru el, Luceafărul ar fi ajuns ca un zeu grec din Olimp, care ar fi lăsat un copil pe pământ. Dar destinul l-a ajutat să rămână „luceafăr“, dovadă că cel mai înalt dintre oameni e totuși slab și nu poate nimic fără ajutor de deasupra lui. „Luceafărul“ infirmă pe Prometeu și e mai aproape de adevăr.

Iar aceste lucruri, și nenumărate altele, Eminescu ni le spune în câteva pagini și fără discurs. Ni le spune printr-un mare simbol. De aceea au avut dreptate cei cari au afirmat că arta ne învață adeseori mai mult despre sufletul uman decât teancuri de tratate. Și face aceasta fiindcă are *darul de a ieși din imagine*; oricare „reprezentare“ sau imagine dintr-un simbol plenar se răsfrânge asupra unei generalități dându-i substanță, un fel de concretism, iar aceasta, la rândul-i, dă reprezentării mai multă transparență; împreună, simbolul în chestiune devine, după caz, o orgă, o floare, un mugur de sensuri. Oricât ar fi de perfect redat Avarul, nu toți avarii sunt la fel cu Harpagon, dar toți devin mai ușor de înțeles prin el și el însuși se îmbogățește oarecum prin ei. Principalul pentru teza noastră e că simbolurile plenare, proiectând lumină asupra categoriilor pe care le reprezintă, se dovedesc a fi ambasadori ai tipologiei umane, chipuri într-o simfonie și indicații între enigme. Sunt trei-patru miliarde de oameni pe glob; de ce mai e nevoie să creeze și arta alții? Pentru că prin aceștia din urmă îi înțelegem pe cei dintâi. Tipurile artei vin cu prestigiu, cu ceremonial de prezentare și ne introduc în miezul lucrurilor.

Aici credem că e cazul să cităm câteva rânduri din Jaurès: „Quand nous avons vécu avec les grandes âmes créées par l'art (...), nos coeurs et nos yeux sont avertis et ils discernent mieux les trésors de beauté qui sont dans

l'homme"<sup>1</sup>. Cu completarea că tot așa se întâmplă și când „am trăi” un timp cu tipurile și cazurile negative, de cari arta nu poate să nu se ocupe și pe cari inteligența noastră nu poate să le ignoreze.

Și dacă un poet mare redă, în câteva versuri, numai un scâncet al său, acesta, prin adevărul lui și prin expresia primită, se constituie într-un simbol plinar și, de atunci înainte, aparține multor oameni, cari se înțeleg mai bine pe ei, ulterior suspinând împreună cu poetul și în felul lui.

Al doilea avantaj al cunoașterii prin simbolul plinar este că în artă noi simțim că trăim între lucruri, în jubilarea concretă a lucrurilor și a sensurilor. Prin artă noi nu ne pierdem nici în trivialul insignifiant al fenomenelor, dar nici în fantomaticul abstract. Această virtute cunoscătoare nu o are decât arta. Știința, după cum își extrage legile, renunță la fapte, așa cum se aruncă rămășițele strugurilor după ce s-a scos vinul, sau florile, după ce s-a distilat parfumul. În filozofie, oricât de multe fapte ar fi la bază, și se recomandă să fie chiar mai multe decât în artă, ceea ce interesează în primul rând este piramida de abstracții care se ridică deasupra. *Artă însă reține și faptele, și sensurile.* De aceea, de multe ori omul de cultură, obosit provizoriu de abstracțiile și incertitudinile filozofiei și științei, se refugiază în artă pentru a-și odihni spiritul (arta ca „repaos al inteligenței”, cum zicea Maiorescu, exegerând; ca repaos, dar, adăugim, nu ca absență a ei). Căci, cu toată frământarea pe care o poate da arta, în ea este, de obicei, o atmosferă de realism ideal. Acest fapt e atât de adevărat, încât au existat gânditori cari, ca poeți, dacă au avut talent și în această direcție, au uitat adeseori de unele accente agnostice din operele lor filozofice. E drept, scepticismul

<sup>1</sup> „Când am trăit cu marile suflete create prin artă (...), inimile și ochii ne sunt prevenite și discern mai bine comorile de frumusețe care se află în om” (fr.).

(sau îndoiala) este și el un motiv de poezie, dar e mai rar și vine cu dramă, cu lirism tragic; e și acesta un fel de concret. Iar în simbolul plinar lucrurile participă fără a fi desființate.

Al treilea avantaj al cunoașterii artistice în chestiune e că simbolul plinar aduce aproape întotdeauna idei noi, imagini noi, de multe ori într-o impresionantă profunzime. Alegoria mai degrabă înnobilează idei cunoscute, valorificându-le, în cazurile majore, până la sublim, iar partea concretă a ei este, de obicei, săracă.

Și nici n-ar putea fi altfel, fiindcă, dacă și factorul concret și cel abstract ar fi noi în alegorie, nu s-ar mai înțelege nimic. Simbolul plinar însă descoperă și explorează continente și trăiește în mare parte prin noutate. Rareori o alegorie poate să facă o impresie durabilă; aproape întotdeauna efectul ei se consumă la prima trăire, ca și comicul, dar pe alt plan. Dacă ni se permite să întrebuițăm două concepte din logică, vom spune că este oarecare asemănare din acest punct de vedere între alegorie și judecățile analitice, între simbolul plinar și judecățile sintetice. Dar în artă nu e vorba de judecăți. Alegoria, apoi, nu e lipsită de valoare când e de soi bun. Ea, dacă nu descoperă, redescoperă idei, chiar principii, le revitalizează, le toarnă în monedă de aur – când autorul este el însuși de aur.

În sfârșit, de ce nu am adăuga la aceste trei avantagii încă unul, care ține de istoria culturii? Arta, dând atâta importanță simbolului plinar sau modelului, salvează un mod arhaic de cunoaștere, ce nu trebuie să fie abandonat. În acest sens, ea apare ca un corectiv gnosis și are o funcție aproape medicală. Umanitatea actuală e aproape obsedată de cunoașterea prin *relații*, cu tot pragmatismul ei, uneori violent. Omul contemporan e nu rareori o... abstracție imperialistă, alteori anemică. Adică, de ce să cunoaștem



mai mult ori numai prin relații între fenomene? De ce să nu păstrăm și cunoașterea prin modele sau simboluri? Oamenii vechi au avut-o, o au astăzi, aproape întotdeauna, copiii (și de aici talentul lor la desen, prin trăirea modelului), dar exemplul cel mai ilustru în acest sens l-au dat vechii greci. S-a spus că ei au cunoscut prin tipuri, prin modele (sau simboluri plene, în expunerea de față). S-a exagerat fiindcă se descoperă mereu că acești greci au avut și o mare știință și fiindcă se uită de Heraclit, Democrit, de toți presocraticii, de cele două dialectici ale lui Platon – părintele celor mai splendide modele din tot trecutul omenirii – Ideile, „prototipurile din senin“, cum ar spune Eminescu. Dar nu e mai puțin adevărat că grecii au acordat întâia importanță gnosei prin modele sau arhetipuri. Și explicația se impune: fiindcă erau mari artiști. Artă tinde să reprezinte lucrurile în idealitatea lor, adică în împlinirea lor, și prin aceasta face ușor de înțeles și pe cele neîmplinite, dar cari apar ca un fel de copii numeroase, variate și ele. Nimeni n-ar putea fi bun chirurg dacă n-ar cunoaște forma și drumul perfect al organelor, în cari profanii nu văd decât o îngrămădire de materie competitivă. Creatorul de artă caută forma și căile organelor de spirit, dacă putem continua comparația, idolii și zeii în cari poate să-i pună pe alții și să le dedice imnuri. Dar, fără să știe, imnologia lui indirectă implică și o gnoseologie. De aceea e regretabil că o parte din arta actuală face prea mare caz de „intelectualism“ și alterează o tradiție care trebuie să rămână una din bazele culturii. Artă e model, iar nu pescuire cerebrală în apele tulburi ori nevrotice ale notorietății sau disperării.

În concluzie, și pentru a ne exprima într-o formulă, putem spune că gnosa artistică este, în principal, un proces de simbolizare pleneră și, în subsidiar, unul de simbolizare alegorică. Adică, ea recurge la un simbol oarecum direct și la unul oarecum indirect. Dacă simbolul alegoric e ca o tijă



ce poartă floarea de sens în lumini, simbolul plinar e însă ca un corp din întregul căruia se degajă parfumul de sens. Acest adevăr se impune după cercetarea de până acum. Vom vedea că arta mai are și alte mijloace. Dar cele de mai sus sunt suficiente pentru a adevăra caracterul simbolic esențial al creației artistice. Și nici nu s-ar putea altfel, dacă arta e un concret și o semnificație. Concretul fără nici o semnificație – presupunând că acest lucru e cu puțință – duce cel mult la o artă cantonală, artă de cătun sau, mai exact, la o artă fără comunicare, la anularea artei. Semnificația fără concret duce la o plutire în vag, iar în cazul fericit, la filozofie. Artă adevărată, chiar cea mai naivă, chiar artă „primitivilor“, e o simbioză de concret și de abstract, de realitate aproape materială și de semnificație aproape eterică. Cea din urmă dă aripi celei dintâi, iar aceasta îi dă o anume pondere între lucruri. Localizând o frază celebră a lui Kant, pe care el a întrebuințat-o pentru altă situație, am putea spune că artă fără semnificație e oarbă și fără concret e goală. Exprimându-ne astfel vorbim în mod relativ, fiindcă, de fapt, nu există nimic fără nici o semnificație, fără semnificații diverse, chiar dacă nu are sau nu e percepută cea de ansamblu. Și tot așa, nu există o abstracție absolută, care să nu se refere la nici un concret ori în care să nu fi ars multe concreturi. Abstracția s-ar putea spune că e o combustie de concret și concretul, un buchet de abstracții sedimentate. Cu această remarcă fugitivă vom spune că artă e o sămânță de concret, care e purtată de vântul abstracției până se prinde de soluri prielnice. Abstracția implicată în ea dă aripi concretului, iar acesta o reține în configurația realului. E în natura artei ca abstracția să aibă nostalgia de a se face concret, iar acesta, pe aceea de a se sublima în abstract: așa e, cel puțin, cu artă nedeviată. Iar abstracția sau semnificația legată de concret, de un anume semnificant, mai mult sau mai puțin puternic, înseamnă simbol.

Viitorul structurii simbolice în artă ni se pare asigurat, dacă se înțeleg în chip propriu lucrurile. Hegel excludea simbolul din arta clasică și de după aceea, deși tocmai în ea se vede marea eflorescență a simbolului plinar. Vianu însuși vorbește, în treacăt, de cazuri artistice fără simbol și citează câteva versuri din Verlaine:

„et je m'en vais  
au vent mauvais...“,

punând faptul în legătură cu posibilitățile conștiinței contemporane. Dar, în fond, amândoi acești autori înțeleg simbolul mai mult ca alegorie, deși utimul, ca majoritatea esteticienilor, deosebește alegoria de simbol. Restituind însă simbolului înțelesul plinar, am zice suveran, el rămâne la baza artei, mai mult, îi hrănește neîncetat ființa, ca seva ce se ridică în arbori. Deosebirea de vederi în această chestiune vine, de fapt, de la felul diferit al înțelegerii simbolului, iar nu din cauza artei. Iar că simbolul plinar va rămâne în arta viitorului, poate mai mult decât în trecut, se poate vedea mai bine în urma unei rapide analize a cauzelor ce au dus la apariția simbolului de toate felurile în evoluția artei.

E în sufletul omenesc o înclinare spre ocult, care contrastează cu înclinarea spre claritate sau „rațiune“. Ea e la creatori și e la publicul larg, ce se întreabă adesea „ce-a vrut să spună autorul“, chiar dacă n-a vrut să spună nimic sibilin. Acest gust pentru ocult a putut duce în oarecare măsură la simbol; nevoia disimulării, în multe cazuri, de asemenea, după cum s-a observat cu pertinentță; disimulare cu scopuri diferite, un criptism social care ascunde unele idei și le rezervă inițiaților din teamă sau prudență – cauze ce au dus și la fabulă, uneori chiar la parabole. Dorința de valorificare a unor idei fie în scop personal, fie în sens

pédagogic, prin intrigare, prin trezirea unui interes sporit, trebuie și ea notată aici. Un anume idealism moral a existat pentru inventarea alegoriilor, ca în aceea cu mănunchiul de nuiiele. Dacă bătrânul tată le-ar fi spus feciorilor să stea uniți ca să nu-i învingă nimeni, nu i-ar fi impresionat prea mult; dar, punându-i să rupă toate nuiielele deodată, și nu pe rând, faptul i-a zguduit. Idealismul moral e o cauză puternică de simbol.

Toate aceste cauze sunt adevărate, însă două ni se par a fi fost cele mai importante, și anume: umanitatea „primitivă” ori din adâncă antichitate a creat simboluri de tot felul, fiindcă nu era destul de dezvoltată, și atunci a recurs adesea la un semn, la o figurație sau la exagerări de trăsături, uneori până la monstruos; în alte cazuri însă a creat simboluri nu fiindcă nu era destul de dezvoltată, ci fiindcă voia să reprezinte *valori cari nu se pot reprezenta* în chip direct, pe cari niciodată oamenii nu le vor putea reprezenta direct. E vorba mai ales de valorile religioase. De aceea creștinii au reprezentat Sfânta Treime ca pe un triumghi, Sfântul Duh printr-o rază... Cum ar fi putut face altfel?

Valorile religioase supreme, valorile metafizice nu se pot reda în ele însele, adică nu se pot reprezenta prin *simbol plinar*. E aici o imposibilitate constituțională a omului. Dar ce se întâmplă? În epoca actuală, și cu siguranță în viitorul apropiat, arta va căuta mai rar să dea expresie unor realități religioase, metafizice – din nefericire. În schimb, ea se ocupă și se va ocupa cu realități, cu valori, cari pot fi redade prin ceea ce am numit simbol plinar, fiindcă sperăm că sunt trecătoare anume rătăcirii cari amenință astăzi. Desigur, unele idei sau stări religioase pot fi redade sau sugerate și prin simbol plinar, dar e mult mai greu. Dacă omul contemporan și cel viitor nu se vor artificializa, vom recurge la simbol plinar ca la ceva firesc; vorbim din punct de vedere cantitativ, fiindcă

din cel calitativ va fi greu să concureze cu marii înaintași. Dar, presupunând că omenirea va reveni la preocupări religioase, metafizice, ca în trecut, ori mai mult, alegoria va fi din nou în floare, și nu în sens decorativ sau minor<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> În vederea revizuirii, Băncilă a notat pe o fișă din decembrie 1973:

„I. Încă o categorie de simbol. Simbolul-aluzie. De exemplu: pildele (parabolele) și fabulele, uneori snoavele (de exemplu, snoava cu fiii cari au scormonit tot pământul moștenit pentru a găsi comoara; au înțeles că, de fapt, comoara era să muncească bine. Ori istorioara cu fiii ce trebuie să stea uniți ca nuielele într-un mănunchi). (Ori acest simbol se reduce la unul din celelalte?)

II. Chei, categorii de cunoaștere; vorbesc în două locuri (în *Evidențe istorice* și *Simbolificare*), vorbesc de tipuri celebre în literatură în aceste două locuri.

III. Criptic și fanic: le repet.

IV. Să arăt că simbolurile închipuiesc teatru, magie... se reduc și ele la celelalte“.



## Capitolul V

# Mitizarea

Mitul, ca termen așa cum e întrebuințat curent în limbă, are mai multe accepții (lăsăm la o parte exprimări degradate ca, de exemplu, „mitul lui X, profesor plicticos“)<sup>1</sup>. Prin el se înțelege de multe ori ceva pur fantezist, care nu angajează întru nimic adevărul. De aici și termenul „mitoman“. Sau se înțelege ca fiind cult pentru un om, pentru o idee, pentru o stare, care cult poate fi ceva bun ori ceva rău. „Mitul lui Prometeu“, mitul rasei, mitul clasei... În acest sens a intitulat D. D. Roșca un interesant eseu al său, *Mitul utilului*, pe timpul când nu trecuse la marxism. Azi ar scrie mai degrabă „Mitul teoriei“ sau „Mitul gratuitului“.

Dar înțelesul cel mai însemnat este altul și tocmai el ne interesează aici. În această accepție mitul, spre deosebire de simbol, e o fabulație, o poveste, dar o poveste cu un înțeles de ansamblu uneori greu de precizat, însă întotdeauna în stare irizantă în corpul mitului, eliminând miturile cari sunt o distracție necontrolată, putând ajunge uneori la elucubrații, cel puțin în anume secvențe ale lor. Așadar, mitul aparține genului epic și e purtătorul unui sens de ansamblu, în afară de cele secundare sau parțiale. Dar, prin aceasta, mitul nu se delimitează complet, căci s-ar putea confunda cu legenda. Și aceasta e o fabulație, cu un sens sau mai multe. Ceea ce caracterizează legenda e că ea se referă la domeniul istoric sau la cel naturalist. Popoarele au legende cu privire la originea lor, la eroii lor, iar

<sup>1</sup> În arhiva filozofului se păstrează 39 de fișe privitoare la *Procesul de mitizare*, dintre martie 1970 – mai 1972.

folclorul e plin de legende despre plante și animale, mai ales despre păsări și flori. Spunem: legenda ciocârliei, rândunicii, soarelui și lunii; nu spunem: mitul lor.

Mitul însă, în cazul cel mai înalt, poate să depășească istoria și natura. În general, mitul e mai bogat, mai complex, mai greu de sens, mai filozofic, uneori chiar mai metafizic, navigând atunci spre limitele universului cunoașterii. Legenda e mai curent poetică, mai asimilabilă, mai grațioasă. Platon a creat mituri, nu legende. Există o legendă, și chiar de proporții, a Nibelungilor, nu un mit. Istoricii laicizanți vorbesc de religii ca de mituri mari, împânzind zone ale globului și istoriei; nu ca de legende.

Chiar dacă mitul vorbește de personaje, fapte, ființe din istorie sau natură, el are referiri sau ecouri mai înalte, supraempirice. Avram Iancu al lui Blaga, de exemplu, nu e numai o legendă, ci are și ceva de mit, în el vibrând sensuri metafizice pe cari i le-a imprimat poporul și Blaga le-a valorificat cu proprietate în drama sa. Unii autori au prezentat epopeea lui Jeanne d'Arc, pe alocuri, ca pe un mit. Așa am putea risca o definiție mai categorică, afirmând că *mitul e un irațional care ascunde un rațional*; sau o fabulație aparent irațională, dar cu un înțeles profund, care poate să convină rațiunii, cel puțin rațiunii dintr-o anume epocă a inventarului cunoașterii, și care ambiționează să cunoască până în domeniul dacă nu întotdeauna ultim, dar având afinitate cu el.

Sub acest raport, mitul se deosebește de multe construcții filozofice, mai rar științifice, cari sunt ceva invers, adică un rațional ce ascunde un irațional (dacă nu mai multe). Însuși Epicur, atât de avid de explicare rațională, a admis *clinamenul*, abaterea întâmplătoare, irațională, a căderii atomilor, din care fapt a rezultat universul, ceea ce ar duce la concluzia surprinzătoare că lumea e rezultatul întâmplării (fapt care s-a și spus de mai

multe ori – și chiar din antichitate). Nu voim să deducem de aici că mitul este mai rațional decât filozofia sau știința, dar e în fizionomia lui lăuntrică un element care îl onorează și, în competiții posibile, îl poate ține la suprafață. De altfel, se știe că filozofia însăși a debutat prin mituri din cele mai caracterizate și mai învoalte. Ca să nu spunem că a rămas cu o anume obsesie a mitului, pe care caută să-l fixeze în regiuni cât mai îndepărtate și, dacă se poate, mai... nedepistabile.

Dar încă și mai important pentru noi e *procesul* de mitizare, prin care înțelegem ceva mai mult decât mitul și care, pornind de la el, îi poate face concurență, fiindcă e o radiație a lui. Înțelegem prin aceasta *atmosfera mitică* și păstrarea principalelor însușiri ale mitului, cari sunt totodată fidelitatea și realitatea, așa cum am văzut că era și la simbol și e la orice artă. În adevăr, nici un mit nu e adevărat *tale quale* și nici o operă de artă, considerată așa-zicând în concretul sau eșafodajul ei aparent. Când Margaret Mitchell a redat epica Războiului de secesiune, a idealizat, a perfectat întâmplarea, dar cu atât mai mult a redat și impus adevărul. Tot așa, Tolstoi în *Război și pace*. Nici un documentar n-ar putea sta la nivelul realizării lui Tolstoi, care a creat operă de artă în măsura în care a depășit documentarul științific și a intrat în *mit*.

Despre toate monumentele artistice, literare sau de altă natură se poate deci spune că sunt un irațional care ascunde și elocventizează un rațional; adică, forțând lucrurile, o eroare ce salvează un adevăr. Căci, oricât ar fi realitatea de bogată și de nouă – chiar s-a spus că întrece adeseori imaginația – ea este, în general, brutală, cu scorii și confuzie: nu o operă de artă. Aceasta din urmă perfectează realitatea, o „falsifică” pentru a o veraciza, o face mit. Și arta nu e adevărată artă *decât cu acest preț*. Mitul, înțeles ca un corpus epic, aparent inadecuat față de realitatea



directă, dar adecuat față de realitatea esențială, în acest fel cuprinzând în el, prin implicare, sensuri ideale, acesta e procesul de mitizare și el este la baza creației artistice. Așa e și în *Frații Jderi*, marea epopee în ambele înțelesuri a lui Sadoveanu, momentul cel mai de preț al creației lui. Nu înseamnă că-i dăm un sens prea larg mitului, ci înseamnă că-i punem în valoare ființa lui autentică. Și așa e, de fapt, nu numai în operele literare. Cele muzicale sunt mituri exprimate în sunete. Chiar în cele plastice, la cari faptul s-ar înțelege mai greu, e la fel; când privim o statuie, un tablou, mintea noastră imaginează numaimic o istorie, un mit, o configurație de înțelesuri, ce umblă prin opera din fața noastră, ca sângele în artere, discret sau indiscret, vag dar puternic, uneori chiar imprecizabil, dar obsedant. În această accepție orice produs artistic este epic în natura lui adâncă, liricul se convertește în epic, chiar numai câteva versuri lirice putând ascunde un mic mit – o piatră prețioasă a psihicului, ce aruncă neîncetat reflexe sau raze de lumină. În filozofie, uneori în știință, mitul e o excepție ori ceva de ultim fond; în artă însă mitul, mai exact mitizarea, e ceva permanent; când se întrerupe încetează miracolul artei, alcătuire prin excelență mitică. De aceea fenomenul „demitizării“, de care se vorbește din ce în ce mai insistent de la un timp, dacă poate fi periculos în domeniul social și moral, este de-a dreptul catastrofal în cel artistic: demitizarea e însăși anularea artei. Pentru a crea opere de artă cari să-și merite numele, oamenii trebuie să gândească și să simtă mitic, așa cum au făcut toți marii autori din trecut. Pentru acest motiv ni se pare curioasă atitudinea lui Croce când crede că arta nu e mit și că acesta o infirmă; fiindcă el înțelege mitul ca ceva conceptual sau logic, ceea ce, de fapt, nu este, și nu este tocmai fiindcă, într-un fel, e mai logic, în înțeles de mai rațional, în *fond sau indirect*. Mitul ori mitizarea e apanajul artei și s-ar



putea ca operele acesteia să fie ultimele mituri cari rămân umanității, ca să nu spunem ultimele miracole.

Din aceasta decurge și valoarea de cunoaștere a artei prin procedeul mitizării. Ea are două aspecte.

Mai întâi, simbolurile, oricât de autentice ar fi, nu stau izolate și nu impresionează în chip izolat. Ele se adună în totaluri, ascultă de o lege a aglutinării lor și ajung la o tramă mai mult sau mai puțin prestigioasă; pe aceasta o dă mitul în înțelesul arătat. Simbolurile sunt deci sociabile și își arată puterea printr-o comunitate mai mult sau mai puțin dezvoltată, dar străbătută de intimitatea acelorași sensuri. În acest mod ele își măresc valoarea; între altele, și valoarea de cunoaștere.

Al doilea, sunt cazuri când unele înțelesuri nu pot fi captate și sugerate decât prin mit. Aceasta a fost fie pentru că în trecutul îndepărtat omenirea nu era destul de avansată, mai bine zis cerebralizată, și nu se putea conștientiza, ca să recurgem la un termen forțat, dar propriu, decât prin intermediul miturilor; fie, ceea ce e cu mult mai important, pentru că natura însăși a adevărului cere, uneori, forma mitului, ca un mijloc al umanității de a accede la straturi ale realului interzise pe altă cale sau pe cale directă. Nu trebuie mai mult pentru a se recunoaște faptului mitizării un drept de cunoaștere, desigur, în cantități pe cari nu e cazul să le analizăm aici. Prin mituri, astfel înțelese, a percepția umană trimete săgeți gnosice în sferele înalte ale realului sau face forări în adâncul lui și arta, servindu-se de ele, îmbogățește cunoașterea, chiar dacă nu-și dă seama de aceasta.

## Capitolul VI

# Metafora și stilul

Valoarea unui text nu se reduce la stil și stilul nu se reduce la metaforă<sup>1</sup>. Fondul de imagini sau de idei, arhitectura prezentării lor, tensiunea spirituală pot să se impună chiar cu un stil deficitar ori contra stilului. Nu s-ar putea spune că opera lui Kant sau a lui Hegel datorează mult stilului ori că n-a pierdut din cauza lui. Acești coloși ai abstracției n-au avut în egală măsură geniul comunicării, deși ei găseau, la intervale, formulări menite să impresioneze veacurile. Hegel, în special, prin exprimarea încărcată, dar nu întotdeauna terminată ca sens, supusă unor aluviuni succesive sau intermitente, prin care adăuga noi note unei noțiuni ce trebuia arătată complet de la început, pune adeseori la încercare pe cititor. În general, filozofii germani, prin trăirea adâncă a sensurilor și prin căutarea obstinată a intermediarelor, a jumătăților și sferturilor de ton, ajung nu o dată prizonierii unor hățișuri stilistice cu totul specifice, păcătuind contra primei condiții a stilului, care este claritatea. Schopenhauer, cu stilul lui limpede și pasionat, e o excepție; Nietzsche, de asemenea. În ceea ce privește metafora, raritatea ei nu anulează efectul unor mari expuneri. Dar, dacă se ivește, ea face impresia unui arbore în mijlocul stepei. De exemplu, când Hegel spune de piramidele egiptene că „sunt cristale enorme, cari ascund în ele un ce interior“, sau când P. P. Negulescu, alt autor sărac în metafore, însă cu o mare eleganță a frazei, spune de Veneția că e „un vis arhitectonic prins în

<sup>1</sup> Despre *Metaforă* se păstrează în arhiva filozofului 158 fișe, dintre noiembrie 1966 – ianuarie 1979.

marmură între albastrul cerului și albastrul mării“, efectul e remarcabil.

Dar valoarea unei expuneri crește când se adaugă puterea stilului sau un mare stil, mai exact, când acesta e congenital în gândire sau creație. Și ceea ce e adevărat pentru filozofie e mult mai adevărat pentru artă. Iar stilul acesteia – ne referim la arta literară – e format în cea mai mare parte din „figurile de stil“. Ele reprezintă un însemnat lot poetic. Între ele, metafora apare ca cea mai caracteristică. Talentul poetic este, în parte, talentul de creare a metaforelor. Cum aici nu facem un studiu de stilistică, ne vom ocupa numai de metaforă, ca de un reprezentant al stilului, cu intenția de a dovedi că acesta poate fi, în anume condiții, și un factor de cunoaștere.

Metafora a fost și ea luată în mai multe accepții, mai ales în ultimul timp. Una este un fenomen de pan-metaforism, care amintește pe acela de pan-simbolism. Am văzut că metafora tinde să devină, ca întrebuintare, un numitor comun. În critica filmelor se recurge des la termenul în chestiune („limpezimea clasică a metaforei caracterizează arta acestui regizor“). Un tânăr și strălucit critic literar, vorbind de statuile dintr-un muzeu parizian, spune că fiecare afișa pe fața ei o metaforă. Un poet, în același timp reporter, scrie că „Patria este metafora cea mai de preț“. Un alt reporter, de data asta nu și poet, relatând despre monumentele vechi dintr-un oraș de provincie, adaugă patetic: „iar acum să trecem la metaforele prezentului“, adică la construcții, uzine, instituții. În acest caz, prin metaforă se înțelege expresie sau simbol de orice fel, sau chiar orice obiect; un imens bazar de vitrină cu pretenții. Dacă vechii stiliști ar putea lua cunoștință de aceste deplasări de termeni, s-ar cruci. Nu vom reține, prin urmare, aici acest sens pulverizat al metaforei, această polivalență comodă.

Altă accepție a metaforei este la Lucian Blaga, într-unul din pavilioanele principale ale sistemului. După el, specificul omului este existența în mister, de unde tendința de a-l revela, ceea ce o face prin chipuri și sensuri legate de structura lui, aceasta constituind istoria culturilor, cu un caracter în același timp euforic și tragic. În acest caz, mitul însuși e o formă a metaforei, iar aceasta ajunge un imperiu ce coincide cu ontologia. Interesantă și profundă tema lui Blaga, dar noi rămânem aici în domeniul artei. De altfel, el putea alege și alt termen pentru ideea lui, dar poetul din structura sa a preferat pe acela de „metaforă“.

A treia definiție, în ordinea expunerii noastre, a metaforei este cea a lui Aristotel, la care ne oprim noi, dar căutând să o interpretăm și să o dezvoltăm. Și aceasta pentru motivul că, localizând o afirmație a lui Kant despre logică, definirea metaforei n-a făcut, propriu-zis, progrese de la Aristotel până astăzi și nici nu putea să facă, fiindcă Stagiritul, om al marilor definiții, între altele, a spus esențialul și a delimitat cu justete. Știința metaforei a înregistrat mari progrese, e adevărat, dar mai mult în ceea ce privește cercetarea cauzelor cari au produs-o în trecut și o produc acum, și în ceea ce privește „funcțiile“ sau rosturile ei într-o cultură. Definiția în sine rămânând cea a filozofului grec; el a scris, simplu și cuprinzător: „Metafora este trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect“ (*Poetica*, XXI). Dacă la aceasta adăugăm ceea ce formulează curent expunerile de stilistică, și anume: metafora este o comparație prescurtată sau o comparație subînțeleasă, sau chiar o comparație cu un obiect mai cunoscut, obținem baza necesară în această problemă. Nu dăm, deci, aici metaforei înțelesul extins, cum nu dăm stilului înțelesul lărgit de la Blaga sau chiar Buffon.

O notă principală a metaforei este, așadar, comparația. Dar aceasta se face sau se implică întotdeauna cu un obiect



mai cunoscut? Întrebarea are importanță, fiindcă răspunsul e în legătură cu finalitatea metaforei. Se pot prezenta cinci cazuri cari infirmă compararea cu ceva mai cunoscut. Și anume: termenii ce se compară sunt la fel de cunoscuți sau chiar banali, dar prin comparație renasc, ca două planete stinse, ce se ciocnesc; termenii ce pot înlocui unul cu altul (flautul e o voce, vocea e un flaut); termenul cu care se compară e mai puțin cunoscut (Delta Dunării e o „Mahabharată de lacuri, gârle și tufișuri“), cum sună fericita *trouvaille*<sup>1</sup> a unui publicist actual); mai mult, un termen foarte cunoscut se compară cu unul necunoscut sau ca și necunoscut. O cimilitură din colecția Gorovei (iar cimiliturile sau ghicitorile sunt o țară a metaforei) spune:

„Am o găscă cioică, boică,  
cu grumajii ciobârloi,  
din gură pahai izbește,  
sai, omule, și o ghicește!“

Este plosca – cumătră categoric mai cunoscută. Compararea cunoscutului cu necunoscutul e o problemă foarte interesantă. Care infirmă pedagogia... dacă vrem să o șicanăm.

În sfârșit, și în al cincilea caz, comparația se face cu ceva de-a dreptul absurd. În anume situații se spune că oamenii „strâmbă din nas“ ori „mișcă din ureche“, deși ei nu pot să acționeze aceste organe; și totuși, comparația e valabilă. De acest fel de metafore abuzează mulți poeți actuali, inventând combinații, una mai piramidală decât alta, dar, măcar câteodată, ele sunt sugestive, deși imprecizabile ca sens. Exemplul cel mai elocvent e dat de metafora lui Eminescu, vorbind de iubită:

„Minune cu ochi vii“.

<sup>1</sup> „Găselniță“ (fr.).

Despre nici o minune nu se poate spune că are ochi, iar metafora în chestiune e minunată. Din toate aceste cazuri trebuie să scoatem concluzia că în metaforă *are valoare compararea în sine însăși*. Ea nu are un scop de explicare sau pedagogic, ci unul de expresionare, de înviere.

Dar, dacă ar fi numai atât, ființa metaforei nu ar putea apărea cu adevăratul ei profil. Se adaugă o trăsătură care îi e absolut proprie și care *dă o nouă față comparației însăși*. Căci metafora nu e o comparație formală, care e recunoscută (chiar și de Aristotel) ca fiind o figură de stil autonomă. În comparația formală nu se spune că un lucru *este alt lucru*, ci că *este ca și când ar fi*. Filozoful grec precizează că în comparația propriu-zisă se adaugă adverbul *ca*. Dar, cu tot plusul de expresie pe care îl poate aduce comparația, uneori dând chiar cadru întreg, atmosferă ori solemnitate, ca în poemele homerice sau ca în Eminescu, acest „ca” sau „ca și”, „precum”, „parcă” pot aduce o diluare sau ceva benign. Metafora propriu-zisă merge mai departe și afirmă tocmai *că un lucru este altul* și îl afirmă direct sau cu atâta putere, încât nici nu mai amintește de lucrul care e comparat. El rămâne însă presupus în semiconștientul nostru ori se schițează acolo. Cu alte cuvinte, metafora e *o comparație contractată*, o comparație eliptică, am spune sintetică, dacă termenul comparat nu s-ar păstra totuși în culise. Ea amintește, din acest punct de vedere, de acele silogisme prescurtate, în cari lipsește una din premise, fiindcă e subînțeleasă. Și fiindcă e o fericită contracție, metafora poate fi pusă în legătură cu ceea ce psihologii numesc „cercul îngust al conștiinței”, pe care îl exploatează la maximum; câte cuvinte ar fi trebuit, de exemplu, pentru a spune explicit ceea ce poetul a spus dintr-o dată, scriind că în marea tăcere aude razele bătând în geam (Blaga)? Această metaforă, ca oricare alta, dacă e reușită, este o victorie

asupra cercului conștiinței. Sau metafora din cuvintele sacre: „Și prin sufletul tău va trece sabie”<sup>1</sup>.

Nu numai atât – și aceasta e însăși *inima sau mecanismul intim al metaforei* –: ea valorifică întotdeauna o contradicție, fără de care nu se poate constitui ca metaforă. Ea afirmă de un lucru că este alt lucru fără ca să fie, și totuși, alăturarea sau substituirea de termeni rămâne posibilă, realizându-se, dacă nu o unitate ontică, în orice caz, una funcțională. De aceea, metafora nu se bazează numai pe analogie, ci și pe contrast, cel puțin în egală măsură. Ea asimilează un contrast, dar nu fără să producă o tresărire, o surpriză, care în momentul imediat următor are bucuria acceptării pașnice. Se operează o translație de însușiri de la un lucru la altul, de la un termen la altul, încât unul din ei nu mai e menționat, dar el continuă să facă figurație mută. Rezultatul e metafora; un fel de mitologie comprimată, un fluture jucăuș, a cărui mișcare din aripi generează de fiecare dată reflexe de sens. Încât, dacă ni se permite să rezumăm cele de mai sus făcând noi înșine o metaforă, vom spune că metafora e urmașul în care trec însușirile ascendenților într-o articulare și fizionomie proprie; el poartă mai departe în lume sensuri ce vin de dincolo de el.

Aceasta și înseamnă în grecește cuvântul metaforă: *ceea ce poartă după, dincolo*, așa cum metafizica e ceea ce este *după* sau *dincolo* de fizică. Metafora e îndrăzneță – e aici un specific al metaforelor –, are curajul riscului, introduce oarecum lucrurile unul în altul, renunță la ocol și obține accentuarea efectului. De aceea, din acest punct de vedere, putem propune următoarea definiție: *metafora e figura de stil ce schimbă, în aparență, identitatea unui obiect pentru a realiza, în fond, o mai mare identitate.*

---

<sup>1</sup> Evanghelia după Luca 2, 35.

Metafora valorifică obiectele printr-o falsă renunțare la ele însele, care, de fapt, e o mai puternică intrare în ele. Ea este schimbarea aparentă de identitate a unui obiect pentru a-i potența identitatea adâncă.

Așa stând lucrurile, ne întrebăm dacă se mai poate menține definirea metaforei ca o comparație prescurtată și nimic în plus. Căci metafora aduce ceva nou, peste comparația ca atare. Metafora ne apare mai degrabă ca o contradicție, dar care se rezolvă cu ajutorul comparației subînțelese. În comparația propriu-zisă nu apare *nici o nuanță de contrazicere* și, deci, nici un efort de rezolvare a ei. În metaforă, și aici este așa-zicând elementul ei de picanterie spirituală, apare o opoziție: o denumire neașteptată și nelogică, luată la propriu. După aceea și numai-decât inferioară, comparația subînțeleasă, care are în ea și ceva convențional, dar pentru a întări ceva firesc, prin care se armonizează contradicția, păstrându-i însă puterea de vivificare sau revelare. Comparația subînțeleasă e în metaforă atât de intimă, de organică și de imediată, încât o putem numi *comparația asimilată*. Ea joacă rolul pe care-l joacă culorile de fond, peste cari se adaugă altele, dar nu fără ca acestea să-și modifice aspectul, deși procedeul nu se vede din afară.

Comparația are funcția de a armoniza contradicția din metaforă. De aceea, altă definiție poate fi: *metafora e o figură de stil ce include o contradicție rezolvată printr-o comparație asimilată*. În acest fel de tratare a unei contradicții constă fizionomia de efect balistic pe care o are metafora, puterea ei de percuție. Este, dacă ni se permite utilizarea mai departe a unor termeni din fizică pentru un domeniu atât de aerat și de spiritual, ca în procedeul armelor de foc; țevile acestora, de obicei, nu sunt netede, ci ghintuite. Prin rezistența ce se opune astfel proiectilului, obligându-l să meargă în spirală, el capătă o accelerare de viteză.



În consecință, cu toată înrudirea, metafora e altceva decât comparația formală; față de aceasta, ea e mai degrabă o mutație sau ca un pom altoit față de unul natural ce, dacă e îngrijit, poate da fructe parfumate, dar fără valoarea celui dintâi. Esența metaforei este contrastul scos în evidență de o analogie sau analogia într-un contrast. Analogia și contrastul implicate într-un singur cuvânt sau expresie.

La acest rezultat metafora nu ajunge dintr-o dată. S-ar putea vedea aici un proces cu trei faze. Întâia este comparația propriu-zisă de la care se pleacă. A doua este o stare de tranziție. Când Eminescu spune, atât de romantic-adânc:

„Lună, tu, stăpâna mării“,

nu mai apare acel, adeseori, diluant sau relativizant „ca“; totuși, primul termen e încă amintit. Iar când Blaga notează:

[„Atâta liniște-i în jur, de-mi pare că aud  
Cum se izbesc de geamuri razele de lună“]<sup>1</sup>,

metafora, ajunsă în a treia fază, e deplină; nici urmă de termenul celălalt al comparației, dar noi îl gândim. Iar dacă metaforele evoluează prea mult și nu se mai știe punctul de plecare, adică, de fapt, rămâne un singur termen, metafora se anulează, rămâne un cuvânt oarecare ori chiar un corp defunct în limbă. De exemplu, câți mai știi astăzi ce a însemnat metafora, atât de sugestivă în trecut, „a face zâmbre“, al cărei sens e: a suferi de chinuri tantalice – altă metaforă –, dar care a plecat de la noțiunea de *zâmbre*, o îmbolnăvire a cailor legați aproape de hrană, dar neputând s-o ajungă? Limba e plină și ea de cadavre sau cvasi-cadavre.

---

<sup>1</sup> Lacună în text. Reconstituire posibilă, conform *supra* și *infra*.

Se întreve, prin urmare, că, pentru a fi în adevăr reușite, metaforele trebuie să împlinescă anume condiții. Libertatea lor sprintară nu e fără lege. Înainte de toate, metafora trebuie să fie nouă sau originală, ca și spiritele din comic. De aceea s-a întâmplat ca uneori poezii să rupă prietenia dintre ei, fiindcă unul și-a însușit metafora altuia, publicând-o mai înainte. Apoi, metaforele trebuie să fie cât mai subtile și mai profunde; să conțină un adevăr sau cel puțin un fals verosimil; sensul lor să se arate imediat, aproape instantaneu, ceea ce nu se întâmplă cu multe din metaforele alambicate sau forțate ale autorilor încifrați. Într-o poezie sau proză poetică nu e permisă meditația cititorului asupra metaforelor, acest fapt suprimând continuitatea; meditația e permisă și chiar se recomandă în ceea ce privește fondul de idei, de afecte, de întâmplări. După aceea metafora trebuie să aibă un minimum de puritate. Nu e vorba aici de pudibonderie sau de moralism, ci în primul rând de artă ca atare. Opere artistice se pot face din orice: tibetani făceau statui din unt, fiindcă aveau la discreție cele două elemente, laptele și frigul. Dar din gunoi nici Michelangelo n-ar putea face capodopere (cel mult se poate face „pop-artă“). Când un poet, și nu dintre cei prea neînsemnați, spune într-un vers că „femeile își frecau sânii de lună“, grandoarea burlescă e anulată în germen de vulgaritate și ofensă. *Et j'en passe, et des pires*<sup>1</sup>.

O condiție, apoi, din cele mai importante și care nu se poate învăța, fiindcă ține cel mai mult de harul poetic și de „spiritul de finețe“, este ca metafora să aibă o *raționalitate specifică*. Înțelegem prin aceasta o colaborare între luciditate și mister. Am zice, un minimum logic, care să permită un maximum supralogic, o aură de vag fecund, de imprecizie magnetică. „Absurditatea“ metaforei trebuie să

---

<sup>1</sup> „Și trec peste altele, cele mai grave“ (fr.).

fie convertibilă în raționalitate specifică. De aceea poetul poate „auzi“ razele bătând în geam, iar Bacovia a putut scrie acele iraționale versuri:

„Verde crud, verde crud,  
Te mai văd, te mai aud...“,

ce au devenit o obsesie pentru multe generații. Ca exemplu tipic pentru ceea ce vrem să spunem, sunt apoi versurile lui Blaga:

[„Ușor nu e nici cântecul. Zi  
și noapte – nimic nu-i ușor pe pământ:  
căci roua e sudoarea privighetorilor  
ce s-au ostenit toată noaptea cântând”]<sup>1</sup>,

a căror metaforă a impresionat în mod deosebit pe Benedetto Croce. Dar, dacă un alt poet își termină poezia cu vorbele:

„Și o pungă lungă  
Să-i ajungă“,

cari au mirat pe timpuri, aceasta poate fi cel mult o nostimadă puerilă. Între didactic și opacitate evoluează arabescurile adevăratei arte. Metaforele cari ascultă mai mult de nevoia rimei și a cabotinismului bizar sunt intrusuri în artă, pigmei verbali – din nefericire, cu mare prolificitate în acest timp. Copiii caută rimă (și ritm), iar poeții actuali caută metafore.

În sfârșit, nu trebuie să insistăm mult asupra constatării că excesul de metafore ucide metafora. Acestui exces, devenit scop din mijloc și industrie verbală în loc de

---

<sup>1</sup> Lacună în text. Reconstituirea ne aparține, conform: Lucian Blaga, *Catren; în Opere*. Vol. 2. București, Editura Minerva, 1974, p. 98.

creație organică, îi e preferabilă lipsa totală de metafore. Mulți scriitori de acum, din lipsă de inspirație și de trăire adâncă, neînstare de mit și de măreția simbolului, se răzbună fabricând metafore. Dar acestea, chiar de valoare fiind, dacă sunt în serie, eclipsează „sâmburele intuitiv“. Nu cunosc decât un singur caz când abundența metaforelor a rămas în cadrul poeziei autentice: în imnurile de preamărire a Maicii Domnului, pe cari Biserica le cântă la unele sărbători, dar în această situație e vorba de o mare credință, în stare să poarte în ea miriade de stele. Metafora este aristocratică ori feminină. E aristocratică fiindcă fiecare vrea să domnească singură peste un domeniu larg; e feminină fiindcă de fiecare dată o femeie de gust și de posibilități pune o singură bijuterie, întotdeauna alta.

Acestea fiind natura și condițiile metaforei, putem să ne întrebăm, în sfârșit, care este valoarea ei pentru cunoaștere, care sunt caratele ei gnosice.

Începem prin a spune că metaforele, dacă sunt studiate istoricește, ne pot instrui intim și fidel asupra trecutului omenirii. Reprezentările de cari se servesc metaforele sunt în legătură cu mediul social, economic, cultural, chiar cu cel geografic, al oamenilor. „Nu ți-s boii acasă?“ spuneau românii, dar occidentalii spuneau: „Ți s-au înecat corăbiile?“. „A da sfară în țară“, spuneau predecesorii noștri, dar astăzi, nemaicunoscându-se sensul exact (*sfară* însemna fum, veste: se aprindeau focurile pe culmi pentru a înștiința lumea), se spune mecanic: a da... *sfoară* în țară; complet illogic. S-a produs un fenomen de contaminare între sunetele a două cuvinte apropiate, așa cum, în loc de pere *prăsade* (fructe mari, plastice și parfumate), oltenii strigau pe străzi, până acum câteva zeci de ani, „pere... presate“.

Metaforele românești vechi (vezi mai ales cimiliturile) sunt legate de modul de viață agricolă-păstorească. „Sus



bat tobele, jos cad negurile“; un om de astăzi nu poate înțelege nimic din aceste vorbe, fiindcă n-a văzut, ori e pe cale să nu mai vadă, cum se cerne mălaiul; îl cumpără în pachete, de la alimentara; „a trage la unghie“, o zicală atât de sugestivă, nu spune mare lucru în zilele de acum; ea vrea să arate: „a munci pe brânci“; boii, când urcau la deal, se aplecau înainte și înfingeau copita în pământ, pentru a putea trage carul. Dar ochii căror copii actuali au mai văzut acest spectacol? Apoi, metaforele din expresiile: „se bat berbecii în capete“, „a căuta în coarne“, „a se lăsa pe tânjală“, „a trage la roată“ pentru a munci din greu, „tot în calul care trage dai cu biciul“, „cal bătrân cu chingă roșie“, „calul bătrân nu se-nvață în buiestru“, „a o lua în restei“, „hai, tată, să-ți arăt moșia“ (azi nici tatăl, nici fiul n-au moșie).

De aceea, o istorie a umanității, a popoarelor, pe bază de metafore ar fi din cele mai interesante. Să se vadă ce tipice sunt comparațiile și metaforele homerice ori cele din Evul Mediu! Civilizația și cultura unei societăți, felul cum se reflectă spiritul unei națiuni în metaforele ei, după epoci: acestea se pot vedea în metaforele trecutului, în mod familiar, dar și mai semnificativ, mai definitor decât în multe documente.

Metaforele pot fi apoi considerate și ca exerciții de inteligență, de exemplu, în rezolvarea cimiliturilor (cari sunt metafore ingenioase, uneori dezvoltate) și în înțelegerea proverbelor (multe întrebuițând o metaforă), această enciclopedie a înțelepciunii populare. La șezătorile de odinioară mai ales cimiliturile ce se propuneau erau adevărate teste de inteligență. O cimilitură, sau ghicitoare, pentru a fi înțeleasă, cere, pe de-o parte, un foarte bogat bagaj de imagini, între cari să poți alege; pe de altă parte, o isteție mai mult sau mai puțin promptă (doar era o întrecere), pentru a găsi raportul cerut între imaginile în

chestiune. Realitatea însăși poate fi considerată o imensă ghicitoare, așa că pe calea aceasta inteligența poate fi definită ca fiind funcția chemată să dezlege ghicitorile realului... și cele ale limbii.

Popoarele au apreciat întotdeauna inteligența, după cum au apreciat forța (vitejia) și factorii supranaturali. Oedip și-a început tragica lui carieră dând răspunsuri corecte la întrebările Sfînxului. Șeherezada a supraviețuit datorită, în primul rînd, nu frumuseții ei, care desigur că a fost extraordinară, ci inteligenței. Românul spune: „decît cu un prost la câștig, mai bine cu un deștept la pagubă” și maxima aceasta populară, altfel formulată, au avut-o și unii orientali.

Proverbele, ghicitorile au fost, ca și pildele, fabulele, basmele, mijloace de ascuțire a inteligenței: mici jocuri olimpice de spirit, aproape întotdeauna ocazionale.

Dar acestea sunt mai mult o introducere la ceea ce voim să spunem. Metafora nu a avut importanță de cunoaștere numai pentru popor, ci pentru toți oamenii, „culți” sau nu. Rolul ei a fost și este de a dezvolta spiritul de analogie și contrast, de a preciza adevăruri greu de formulat, pe cele strict logice, de a duce, împreună cu alte mijloace artistice, la esențializare și de a da vivacitate și ineditizare lucrurilor.

Rolul analogiei în metaforă a fost observat de mult timp. Aristotel afirmă că „a face metafore frumoase înseamnă a ști să vezi asemănările dintre lucruri” (*Poetica*, XXII). „A ști”: prin aceasta procedeul metaforic e pus de la început și în domeniul cunoașterii. Dar asemănarea implică și contrastul: două idei corelate. Autorul metaforei reușite este, deci, un meșter în a distinge apropierea și diferențierile dintre lucruri. Pentru poet, realitatea este ca un bloc imens de marmură, străbătut de vinele analogiilor-filigrelor; el vede aceste șerpuiuri de sens comun, dar

vede și deosebiri din jurul lor. Poeții au, în măsuri diferite, această aptitudine de a vedea asemănările în deosebire, de a organiza sau valorifica realul pe baza lor, găsind apropieri de sens acolo unde ceilalți nu văd de multe ori nimic. Surpriza poetică e un element important în creația scriitorilor de orice fel. Poeții au un dezvoltat spirit de asociație pe baza analogiei și contrastului, după cum îl au și pe cel al asociației „sistematice“, cum spun psihologii, adică, de a aduna imaginile în jurul unei stări de spirit, al unei idei sau [al unui] sentiment.

Dar cine nu vede aici debutul cunoașterii nu numai artistice, ci și științifice? Ce altceva au făcut oamenii pentru a ajunge la noțiuni – prima mare eliberare a omului de animalitate în ceea ce privește gnosa – decât că au observat analogiile și deosebirile? Ei au elaborat noțiunile pe bază de analogie și deosebire, cu mult mai înainte de a se fi creat teoria faptului de către sofști, Socrate, Aristotel. Punctul de plecare a fost același și pentru spiritul științific sau logic, și pentru cel artistic sau poetic. Au pornit amândouă de la o „cumpănă a apelor“ și au mers un timp paralel. Dar apoi s-au despărțit, fiindcă așa trebuiau să facă. Spiritul logic a mers mai departe cu simplificările și generalizările, pentru a ajunge la abstracțiuni și mai mari; spiritul poetic a mers spre plenitudine pentru a ajunge la simboluri cât mai revelatoare. Astfel, cele două cunoașteri se completează, dar să nu se uite că punctul de plecare e comun, ceea ce poate însemna că, într-un ideal al cunoașterii, astăzi aproape inaccesibil, ele se pot uni din nou, profitând însă de experiența trecutului, pentru a da adevăratul tâlc al realității.

Aceste considerații instalează cunoașterea artistică pe pedestalul unei sigure și mari demnități. E adevărat că mersul cunoașterii a mai avut și un alt fir genetic: identificarea cu lucrurile sau un proces de permeare a lor.

Dar despre aceasta nu putem vorbi acum; însă observăm că el a fost și este prezent mai ales în artă. Ceea ce trebuie să subliniem acum e că, dacă a percepția poetică sau artistică nu tinde spre concepte și scheme în ciuda unui punct genetic comun, ci spre intuiții complexe, fugind astfel de sentimentul golului sau sărăcirii – care pentru unii poate apărea în știință, atunci când, sub aglomerările de abstracții, au impresia că expiră realul – este nu pentru că ea „exprimă acele asemănări dintre lucruri cari nu pot deveni obiectul unei generalizări teoretice” (Vianu, *Problema metaforei*, în: *Despre stil și artă literară*, p. 89). Aceste asemănări pot deveni obiectul generalizării, dar arta optează pentru altă cale, menită, împreună cu cea logică, să îmbogățească cunoașterea realului, să se apropie cât mai mult de pulsațiile lui.

Precizarea acelor adevăruri, cari sunt greu ori cu neputință de prins și de formulat cu ajutorul metaforelor, e unul din marile servicii pe cari metafora le aduce gândirii. Faptul e cu atât mai însemnat cu cât, de data aceasta, ne găsim chiar în domeniul filozofiei ori în primul rând în filozofie, acesta fiind un caz admirabil de simbioză între artă și gândire. E vorba de adevărurile ultime, de adevărurile de margine, în orice caz, de adevărurile adânci sau cu ființa tremurătoare, dar de o luminozitate magnetică, așa cum e o rază din Fata Morgana. Ceea ce e mitul pentru a concepe și exprima idei de ansamblu este, din acest punct de vedere, metafora pentru a fixa și formula idei secundare și uneori chiar principale.

Aceste adevăruri ultime, aceste sensuri fugitive și libere se lasă greu fixate și comunicate; metafora e un mijloc în același timp subtil și tenace de a le opri și domestici într-un fel. E un lasou verbal, care cu măiestrie se lansează spre unele realități sau adevăruri și le obligă să cedeze, să renunțe la splendida lor condiție de cai sălbatici



și să se alinieze în serviciul oamenilor, pentru îmbogățirea și înfrumusețarea culturii. Nici un alt procedeu nu poate înlocui metafora în această performanță a ei. Ea prinde ideea sau intuiția, o amplifică, o transmite: trei funcții ce-i aparțin în propriu, când e vorba de anume înțelesuri și miragii ale existenței.

Exemplul lui Bergson pentru metaforă e compatibil cu al lui Platon pentru mit. Bergson ar fi fost anulat în mare parte, dacă n-ar fi fi avut talentul metaforei. Sunt pasaje numeroase în opera sa în cari cititorul se angajează cu încântare ca în tot atâtea curse de sport, la capătul cărora apare ecloziunea unui adevăr filozofic, mirat oarecum el însuși că a putut fi făcut prizonier. Iar la noi este exemplul lui Blaga. Criticii l-au acuzat uneori că face prea multe metafore în filozofie. Nu face atât de multe și, când apar, ele sunt urmarea nu numai a darului poetic al autorului, ci și a faptului că gândirea lui explorează domenii în cari cel mai necesar instrument de înregistrare și formulare este metafora.

Metafora conlucrează adeseori pentru esențializarea obiectului, esențializare de care se vorbește mult, mai ales de la un timp. Pentru aceasta, metafora procedează astfel: se oprește la una din însușirile obiectului ce urmează să fie metaforizat și apoi caută un alt obiect care posedă această însușire în mod evident, cu mare elocvență sau chiar ori aproape numai pe ea. În final afirmă acest ultim obiect despre primul. În acest proces intervine nu o dată exagerarea, [h]iperbolizarea, dar ea e binevenită. Trebuie să observăm că nu absolut întotdeauna poetul se oprește la însușirea principală a obiectului supus unei metafore, dar în general o face și tocmai în aceasta constă faptul esențializării. Metaforele lui Eminescu sunt foarte concludente pentru afirmația noastră. Somnul este „vama vieții“. Luna plină este „vatră de jăratec“. Femeia perfect

de frumoasă este „prototipul îngerilor din senin”. Apoi, versurile atât de cunoscute:

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă  
Prin care trece albă regina nopții, moartă”.

Greu se poate găsi un alt exemplu în care luna să apară cu o astfel de fascinantă esențializare. Mai degrabă tot la Eminescu, atunci când de la atributul lunii de a fi o regină lividă și aproape halucinantă se trece la acela de a fi „doamna mărilor”, „stăpâna mării”. Căci deasupra mării luna e și mai valorificată, nefiind dispersarea de impresii adusă de lucrurile numeroase ale uscatului; doar în stepă, pe Bărăgan, s-ar produce același efect. Luna lui Eminescu e un motiv obsedant; ea lasă neuitată pulbere de argint nu numai pe peisaje, ci și pe suflet. E și la Eminescu, acest mare „lunatic”, în două sensuri, al literaturii noastre, o „sonată a lunii”, în variante una mai impresionantă decât alta. Acum altfel vedem luna, fiindcă poetul a așezat-o în marea ei funcție.

Desigur, atunci când vorbim de esența lunii, în cazul de față, nu ne referim la aceea la care s-ar gândi astronomia sau fizica, ci la esența de impresii în viziunea umană, adică la transformarea lunii în simbol.

Și, dacă mai putem da un exemplu, acesta mai prozaic, dar tot atât de concludent, este cu florile numite *cârciumărese* sau *nemțoaice*. Cine a văzut aceste plante vitale, cu aer de gospodine, dar și cu nostalgii de salon, înțelege cât de exact a fost făcută metafora în chestiune, căci este evident că aceste două denumiri au pornit de la o metaforă. Cârciumăresele și nemțoaicele (nu florile) sunt, în general, amabile, împlinite, curățele, gătite și colorate, dar nu sunt rasate, n-au distincție, sunt un aliaj de domesticitate și de artă, ceea ce e tocmai nota esențială a

florilor despre cari vorbim. Spălate, nu înalte, cu șorț alb în față, cu roșu în obraji, cu ochii ușor pofticioși, cu biologie de duminică; ciudate echivalențe!

Am ajuns la rolul metaforei de a da expresie maximă ideilor, imaginilor. După mulți, acesta e rostul prin excelență al metaforei, iar după alții, mai puțini, e sigurul ei rost. Expresivitatea metaforei este adeseori atât de accentuată, încât n-am ezitat să o numim și „înviere“. În adevăr, metafora ajunge un exercițiu de ingenuizare, de ineditizare, chiar când e vorba de lucruri vechi și colbuite – dacă e o bună metaforă. Ea amintește, din acest punct de vedere, de minele părăsite cari se pun din nou în funcție, de cărbunii stinși, cari, stropiți cu apă, ard din nou. Metafora excepțională relansează lucrurile, le trezește din somn, le face să strălucească și să pună întrebări. Dintre toate figurile de stil, nici una nu întrece metafora ca putere de expresionare. Idei pe cari le știai de când lumea, ai de multe ori impresia, citind un adevărat scriitor, că le afli atunci pentru întâia oară și sub această impresie poți gândi tu ceva nou; aceasta e o cunoaștere, un lot gnosic important.

Câteva exemple pentru a arăta virtutea de exprimare a metaforelor ori chiar de ineditizare.

Una e să spui că e greu să faci față situației cu mijloacele pe cari le ai, și alta să spui: „greu la deal cu boii mici!“. Una e a spune că cineva te critică, deși e mai vinovat decât tine, și alta: „râde hârbul de oala spartă!“. Una e să răspunzi că te învață cel pe care l-ai învățat tu, și alta: „hai, tată, să-ți arăt moșia!“. A afirma că oamenii își fac reciproc interesele nu e, totuși, ca efect, același lucru cu: „o mână spală pe alta și amândouă, obrazul“. Revoluția e uneori necesară, dar Tudor Vladimirescu a spus asta foarte elocvent: „până nu vine iarna, primăvara nu se face“. Una e să declari că acuzatorul poate fi mai vinovat decât acuzatul, și alta: „hoțul c-un păcat și păgubașul cu o



mie". E periculos să susții adevărul, dar ce sugestivă e vorba: „adevărul umblă cu capul spart". Dacă vrei să indici un biet om cu structura nepusă la punct, poți să repeți și cuvintele unui satiric popular: „Început de nouă tați și isprăvit de un călugăr șchiop", deși nu e tocmai ceremonios. Și fiindcă e vorba de lucruri cam neceremonioase, notăm că una e să spui „șmecherie bine ticluită și cu ceva de foburg" și alta e să spui scurt: „șmecherie cu ghivent". Sau, cum spun francezii de omul șiret și subțire: „un fin limié"; ori „une fine lime", care te pilește fără să simți.

Un poet a scris „plante cleopatre", după obiceiul recent de a transforma substantivele, chiar proprii, în adjective, realizând, în cazul de față, ceva deosebit de ineditizant: învie și plantele, și Cleopatra – căci a vedea un câmp de cleopatre, de plante suple, vibrante, pline de pericol și de istorie e de mare efect. „Cu minciuni de fată mare nu se face pod peste Dunăre", a spus poporul, voind să arate arta amăgelilor unei specii pe cale de dispariție... Una e a vorbi de importanța pentru noi a munților Carpați și alta e a spune că ei sunt „coloana vertebrală a pământului românesc" – metafora lui Nicolae Filipesco. Când Iorga a lansat expresiile: „fierbe cazanul satanei" sau aceea de „fripturism" a făcut mare impresie. Anul acesta, o scriitoare ce excelează în butade filozofice a scris că „în unele epoci istoria moșăie". Și tot așa: „prinde orbul, scoate-i ochii", „ia-i caii de la bicicletă", „urciorul nu merge de multe ori la apă", „se umflă în pene", „râde dracul de porumbe negre și pe el nu se vede", „a-i veni apa la moară", „negru ca fundul ceaunului", „acul în carul cu fân".

Iar Blaga, știind că brotăceii anunță timpul și observând că Viena, unde era la Legație, simțea cu mult înaintea altor capitale ce are să se întâmple în Europa, a scris „brotăcelul austriac". Nu mai vorbim de splendidele metafore din *Evanghelii*, cari merită un studiu aparte.



Am văzut că originalitatea de idei nu este obligatorie în artă, dar tocmai de aceea se impune originalitatea de tratare și exprimare. S-ar zice, într-un fel, că talentul poetic constă tocmai în puterea de a converti ideile vechi în idei noi, ceea ce poate fi mai greu decât a veni din capul locului cu ceva nou. E mai ușor să ții în viață un om decât să readuci la viață un mort. Exagerăm, dar nu fără motiv. Ideile propriu-zis originale sunt foarte rare; e meritul artei de a ne face să trăim într-o lume nouă. Fără ea am pieri mai repede de plictiseală. Iar metafora e unul din mijloacele ei, al cărei secret am căutat să-l descifrăm, de a ajunge la acest rezultat. Filozoful italian Vico susținea că metafora e legată de epoca de la început a omenirii artistice, când oamenii înanimau realitățile și se exprimau în mituri, legende, metafore, deci că ea ar fi ceva trecător. Dar vedem că nu e așa. Metafora e și un fenomen de compensație; am afirmat că ea s-a înmulțit uneori din neaderarea la mit și acum adăugăm că ea se cultivă și din nevoia de a ineditiza lucrurile vechi și ideile obișnuite. Dar poeții cari creează cele mai mari metafore sunt aceia cari au păstrat în adâncul lor vechea ingenuitate a omenirii ori o parte din ea. Poeți și cititori redevin, în această privință, copii, până la un punct. Atunci metafora accentuează, idealizează și purifică lucrurile în cele mai bune condiții. Pentru acest artist, om original și totodată om modern, lumea apare ca un permanent și imens panopticum de sensuri. Însăși blazarea și îndoiala, dacă există și pentru el, sunt tratate ca ceva nou. Realul e întinerit și universul cântă. Esența artei e simfonică. Pentru poetul cel mai adevărat lucrurile sunt ediții princeps și lumea, cosmogonie continuă. El are darul prezentării în alaiuri și hore. În arta lui metaforele înfloresc cu cuviință și fac sensurile existenței să scânteie.

Și ar trebui să vorbim de rolul metaforei în unele modalități mai subtile ale vieții sociale, dar despre aceasta, mai târziu.

Acum putem conchide cu toată siguranța că metafora este și un mijloc de cunoaștere, cu multe aspecte și eficiențe. Hegel n-are dreptate când minimalizează metafora, considerând-o „în mare măsură“ doar „un decor exterior“. Dar importanța ei pentru cunoaștere și comunicare e accentuată încă de două împrejurări; de faptul că metaforele sunt mai multe într-o operă decât se pot observa la prima vedere și de faptul că oamenii în general au aptitudine deosebită pentru ele.

Metaforele sunt diplomate; sunt chiar și acolo unde nu te aștepti, unde au aerul că lipsesc. Acum câțva timp un condei critic din cele mai *en vogue*, analizând versurile poetului:

„Peste vârfuri trece lună  
Codru-și bate frunza lin“,

a scris că aici nu e nici o metaforă, deși e mare poezie. În realitate, e totuși o metaforă, căci se afirmă despre lună și codru acțiuni ale ființelor vii, intervenind un transfer aristotelic, ca acela despre care am vorbit. Avem de-a face cu o metaforă deghizată, aproape criptică, și, în orice caz, cu o *atmosferă metaforică*, ce face *pendant* la ceea ce am numit *atmosfera mitică*, amândouă având, poate, în poezie, mai mare valoare decât miturile și metaforele evidente. Nu e lupta poeziei, în cea mai mare parte, o luptă pentru atmosferă? Până la un punct se poate vorbi de o metaforizare a realului în arta literară.

Cât despre faptul că oamenii creează mereu metafore, câteodată chiar oamenii comuni, e destul să ne uităm în jurul nostru. Un băiat din vecini a absolvit cu greu școala generală și a intrat ca șofer la o întreprindere. Acum câștigă de trei ori salariul, făcând muncă peste orele obligatorii, cu camionul lui. Și mi-a spus asta adăugând:

„cât *trag*, atâta *scot*“. În patru cuvinte, două metafore. Altcineva, povestindu-mi cum, cu mai multe persoane, a imobilizat un infractor, a adăugat: „au făcut *cot*“, adică s-au așezat la dreapta și la stânga lui, prinzându-l într-un unghi. Un flăcău dintr-un sat spunea de iubita lui: „când o văd, înflorește trandafirul“, dar de alta, pe care n-o putea suferi, zicea: „când merge, calcă-n străchini“. Imediat ce s-a luat măsura ca sâmbăta să se plece mai din timp de la servicii, a și apărut expresia: „sâmbăta avem zi scurtă“, deși zilele nu pot fi scurtate de oameni. Un preot spiritual a spus unei doamne oacheșe și grațioase, care-l sâcăia la o masă: „chiperul ăsta!“. În sport abundă metaforele. Un anume jucător e „diamantul României“; el „are balonul în vârful piciorului“; altul e numit „furtuna de fier“; fotbalul însuși a fost gratificat cu expresia „cristalul epocii moderne“. Și dacă multe asemenea „cristale“ metaforice sunt naive ori ieftine, prin ele respiră emoția și se satisface cunoașterea; metafora e la îndemâna oamenilor. Cruzii politicieni de la Pretoria – Africa de Sud – au numit operația de alungare a comunităților de negri din locurile lor vechi *eliminarea petelor negre*, iar alungarea familiilor negrilor angajați să lucreze, *expulzarea apendicilor de prisos*.

I se întâmplă uneori metaforei să fie diabolică. Când s-a ridicat brusc de pe lună modulul lunar cu cei doi cosmonauți, unui comentator de peste ocean i s-a părut că vede sărind un mare dop de șampanie, lăsând în urmă o jerbă de flăcări: nici o descriere științifică și nici o fotografie n-ar fi putut reda mai bine spectacolul. Iar acești cosmonauți au adus pe pământ „piatra genezei“. Când tehnicienii au pus la punct trenul care merge zburând deasupra șinelor, au creat expresia „pernă de aer“. O fetiță mintoasă, de șase ani, privind la sora ei de cinci ani, micuță dar cu temperament, într-un moment când aceasta se burzuluia, i-a spus: „musculiță înfuriată“, deși, în general,



copiii nu fac multe metafore sau le iau la propriu. Acestei îndemânări pentru metafore i se datorează în mare parte crearea proverbelor și cimiliturilor în popor. Și tot așa, cel puțin în parte, ridicolul care ucide; dacă n-ar fi comparațiile și metaforele, unii oameni n-ar putea fi atât de ridiculizați. „Strânge-ți, lele, buzele, că se văd fasolele”: era destul ca o fată zâmbăreață să audă aceste cuvinte, pentru ca să nu mai râdă cu rost și fără rost.

Așa se nasc pamfletele, satirele și, din nefericire, ura sau disprețul sunt creatoare de metafore. Caragiale a spus despre Iorga că a crescut înalt, dar strâmb. Arghezi a scris, pentru cine știe ce răfuială a lui, despre reputatul om de știință Grigore Antipa, că e „fetus putrezit în pânțece”.

În arta oratorică metaforele au un rol de prim ordin. Iorga a fost un mare orator, mare moralist, mare scriitor, datorită și puterii de a găsi metafore de efect. Mamele creează metafore emoționante pentru copiii lor, patrioții, pentru țara lor, religioșii, pentru ființele divine. Metafora e aproape peste tot în cantități și calități diferite. Poate să apară chiar și în cercetarea științifică cea mai pozitivă. Ea este o componentă a vieții.

Dar dacă metafora are această valoare de calitate intrinsecă și de extensiune, nu înseamnă că trebuie să-i exagerăm importanța. Așa se întâmplă, dacă se concepe că prin ea s-a ajuns la Ideile lui Platon, [la] Substanța lui Spinoza, [la] Monadele lui Leibniz, [la] Eul lui Fichte, [la] Rațiunea lui Hegel, [la] Voința lui Schopenhauer etc., că, datorită unei metafore inițiale, filozoful are marea intuiție care-l va duce la construirea operei lui sau că tot prin metaforă se poate face unificarea ontologică, cum și-au închipuit unii filozofi, pe cari, cu condescendență, îi citează Vianu în studiul amintit.

În acest caz, se cade din nou în ceea ce am numit *pan-metaforismul*. Încă o dată, e cazul a repeta: *qui embrasse*



*trop n'embrasse rien*<sup>1</sup>. Metafora poate exagera, dar ea procedeu și importanță, nu trebuie să fie exagerată. A crede prea mult despre metaforă înseamnă a o anula; a o imperializa înseamnă a o supune riscului de a face explozie. Și s-ar abandona definiția aristotelică a metaforei, pe care noi am luat-o ca bază, și nu pentru că *magister dixit*<sup>2</sup>, ci pentru că o socotim cea mai judicioasă. Meritele metaforei sunt prea mari pentru a o flata încă. Ea este mai ales un fenomen al stilului și trebuie păstrată în acest cadru.

Dar ce este *stilul*? Mult timp s-a crezut că el este numai o podoabă, o haină pe care o poți scoate și pune în cuier, un vas menit a fi umplut. Pe urmă a venit reacția: stilul e fond, este baza finală și cea mai înaltă a fondului. Adică, două excese. Stilul este organic legat de fond, cu el face unitate, dar nu înseamnă că forma și fondul sunt același lucru. Ar fi să omogenizăm lucrurile. Operele literare nu sunt ca un cub sau alt corp geometric; fondul cubului și forma lui sunt același lucru și, în orice caz, nu le putem gândi separat. Dar fondul unui roman, al unei poeme etc. poate fi tratat într-un stil sau altul. Sunt și situații, rare, când stilul, în cazul nostru metafora, coincid cu fondul. De exemplu, în poezia *Psalmistul*, a lui Blaga:

„Când treci fără sandale pe sub tei,  
porumbii adormiți pe streșini ciuruite  
se trezesc, crezând  
că pașii tăi, mărunții, sunt semințe azvârlite  
de o mână bună, pentru ei”;

sau în amabil-impresionanta poezie *Izvorul nopții*, unde poetului i se pare că izvorul nopții e în ochii negri ai iubitei

<sup>1</sup> „Cine cuprinde prea multe nu rămâne cu nimic” (fr.).

<sup>2</sup> „Maestrul a spus” (lat.).

și curge peste munți, peste șesuri, acoperind pământul c-o mare de-ntuneric. Dar, în aceste cazuri, e vorba de poezii scurte: ele sunt aproape niște aforisme poetice. Altfel, stilul și fondul, inseparabile ca realitate într-o operă, dar separabile la analiză, trebuie studiate ca valori autonome, până la un punct. Dacă metafora este proiectată la tot fondul unei poezii sau creații literare mai dezvoltate ori la o mare parte a ei, ea este mit sau simbol. Chiar când este vorba de o intuiție fundamentală, inițială, care duce la un sistem filozofic, ea este sesizată și exprimată de metaforă, dar nu e, în principal, gândită de ea. În acest caz, metafora e o „moașă“ abilă – pentru a ne exprima în felul lui Socrate – care extrage pruncul și îl valorifică, dar nu-l procreează.

E prea adevărat că nu se poate trage o linie precisă de demarcație între fond și formă, fiindcă ele se întrepătrund, dar deosebirea rămâne. Oricum ar fi, metafora e prințesa stilului, care mai are și alte posibilități. De aceea, dacă am spus despre ea că este un mijloc de cunoaștere, cu atât mai mult trebuie să spunem aceasta despre stil în genere. El nu e un simplu adjuvant, ci colaborator al gnosei. Poate fi mai mult decât tegument sau chiar decât pictură în frescă. Când Malebranche spune despre divinitate că este *un infini infiniment infini*<sup>1</sup>, nu face numai un ornament, ci potențează în spirite, în chip surprinzător, însăși ideea de infinit divin. Deși această exprimare este logicește absurdă, ea e revelatoare, căci unul din avantajii stilului este că lui i se permit derogări în afara logicei stricte, dar nu în afara rațiunii pe care o servește. Stilul e legat de logos, de cel general, dar și de cel personal. Astăzi nu ne mai putem închipui că filozofii Kant și Hegel ar fi putut avea alt stil decât acela pe care l-au avut și el a devenit expresiv pentru ei; Pascal poate că n-ar fi rămas în istoria

---

<sup>1</sup> „Un infinit nesfârșit la infinit“ (fr.).

filozofiei fără epocalele lui calități de stil. Adică, s-ar putea pune și marea problemă filozofică a raportului dintre gândire și cuvinte, dar aceasta ne-ar duce prea departe. De altfel, vom avea ocazia să revenim.

Încheiem, deci, această serie de idei spunând că stilul e și o funcție gnosică, un dinamism al cunoașterii, stilul sau, în cazul de față, metafora.

## Capitolul VII

# Gnosa afectivă

Simbolul, mitul și metafora ne-au luat prea mult spațiu, așa că vom vorbi despre *gnosa afectivă*, *elasticitatea categoriilor* și *crearea obiectului* în mai puține cuvinte.

Se știe că poetul și artistul în general mobilizează în actul creator tot sufletul, toate funcțiile acestuia. Faptul e adevărat, în esență, despre orice creator, chiar și când e vorba de un om de știință pozitivă, însă el este mai evident și mai puternic atunci când e vorba de un scriitor, de un artist în general. Dacă trebuie totuși să deosebim principalele „facultăți” psihice cari intervin în creația artistică, vom spune că ele sunt imaginația și sentimentul. Imaginația nu e mai puțin importantă în filozofie sau știință, dar aici se face cel mai adesea confuzie între imaginație și imagini. Imaginația filozofului și a omului de știință se constituie mai ales din idei, pe când a artistului, din imagini. Ceea ce nu înseamnă că nu sunt idei (abstracte) și imagini și la unii, și la alții. Despre importanța imaginației, fie de idei, fie de imagini, pentru cunoaștere, nu e nevoie să mai vorbim; această funcție e pusă în toate tratatele de psihologie la „Inteligență”. În adevăr, ce face altceva imaginația decât să creeze corpuri gnosice, începând de la cele minore și trecătoare, până la cele fastuoase și durabile? Lumea artistului este prin excelență lumea imaginației, chiar și a celui mai realist artist, între realitatea imediată și imaginație fiind la el un continuu circuit de alimentare și de sublimare. Într-un sens, s-ar putea spune că în acest proces e monopolizată însăși mișcarea de cunoaștere a artistului.



Dar imaginația nu exclude sentimentul. Din contra, de obicei, ele apar împreună, stimulându-se reciproc, încât nu poți să știi întotdeauna care a fost la început. Despre natura în sine a sentimentului și raportul lui cu cunoașterea ne vom ocupa cu altă ocazie. Acum vom desprinde numai principalele linii cari arată rolul gnosei afective în artă.

Acest rol e dublu: unul de potențare a nevoii cunoașterii, altul de fixare a poligonului de soluții date marilor probleme ale existenței. În legătură cu potențarea nevoii gnosice, se știe marele rol pe care-l are pasiunea adevărului, a căutării lui, într-un domeniu sau altul. Nimic mare nu s-a făcut în istoria culturii fără pasiune nobilă. Cazul vocațiilor excepționale este concludent. Când Malebranche a avut aproape o criză de inimă citind despre filozofia lui Descartes în *Traité de l'Homme*, publicat de La Farge, sau când Rousseau a fost cuprins de exaltare aflând și răspunzând la întrebarea pusă de Academia din Dijon, și unul și altul descoperindu-și marea lor vocație în aceste două împrejurări, rolul sentimentului a fost principalul lucru. Malebranche studiase filozofia și mai înainte, între 16 și 21 de ani, Rousseau citise și oscilase între multe posibilități; dar numai când a intervenit decisiva dată de un mare sentiment între direcții și-au cunoscut și unul și altul drumul vieții. Sub imperiul unei pasiuni, chiar și oamenii comuni pot face uneori descoperiri interesante sau pot da dovadă de ingeniozitate. Și ce este teoria „intereselor“ din pedagogie decât o teorie a sentimentelor, cari pot fi pârgii de instruire pentru copii? „Credința zugrăvește icoanele-n biserici“ a spus poetul, credința, adică afectul, des-letargizează cunoașterea și o face să pătrundă în lucruri. Din acest punct de vedere, sentimentul condiționează cunoașterea (inteligențele leneșe, indifferente, chiar excepționale, ratează în viață), după cum și cunoașterea condiționează într-un fel sentimentul.

Dar sentimentul nu se mulțumește să potențeze necesitatea cunoașterii, să o pună pe aceasta la lucru, ci el poate implica și soluții. Există în fiecare om un complex de parametri afectivi ce prefigurează în mare parte cunoașterea. Magnetul nu atrage orice fel de corpuri, ci numai pe unele, și le dispune într-un anume câmp de forțe. Desigur, când e vorba de chimie, mineralogie etc., nu sentimentul decide soluția, dar când e vorba de problemele vieții și de ierarhizarea valorilor, e altceva. Aici sentimentul decide fără apel – numai modul justificării variază. Un psihic brutal, chiar dacă are inteligență deosebită, nu va înțelege niciodată anume lucruri, în schimb, chiar un om fără carte, dar cu delicatețe naturală va fi la el acasă în sesizarea formelor sufletului și a sensurilor de mare intimitate. „Nimeni nu a cules smochine din mă răcini“; ar fi absurd să așteptăm lirism moral, social, religios, etnic, de la un om amoral, asocial, areligios, aetnic, și e dramatică lupta interioară pe care au dus-o mulți din filozofii trecutului pentru a întemeia valorile morale, sociale, religioase, deși inteligența lor făcea obiecții asazine; au făcut-o întotdeauna dacă au avut coardele sufletești respective, chiar dacă au trecut cu oarecare autoamăgire parasilogistică, de cele mai multe ori foarte subtilă, peste obstacolele inteligenței, oricum silită să le servească afectivitatea lor cea mai adâncă. Există deci o impregnare afectivă a psihicului, o axiomatică de structură în această direcție, care face ca în ea să crească unele concepte și să se vestejească altele. „Ideile lui Rousseau erau copii sentimentelor lui“, a spus un critic, dar cazul acestui mare spirit e numai cel mai elocvent; în moduri variate, așa e la toți oamenii. *Iar problemele sau faptele de cari se ocupă artele sunt tocmai acelea în cari predeterminarea afectivă are un mare rol.* Un senzual, un cinic, un prezumțios vor ține alt limbaj în literatură și filozofie decât un om pur sau decât unul cu

sentimentul încadrării; cunoașterea va varia deci în raport cu sentimentele. Acestea dau nu numai efervescență de idei, dar și soluții de adevăr sau de opțiuni. În artă și filozofie, sentimentul e și stimulent, și conținut.

Sentimentul având acest rol în cunoaștere, arta îl produce în trei moduri. Mai întâi, creatorul de artă este, după cum am spus, mai mult sau mai puțin sentimental. Nu în înțelesul comestibil-romantic și ușor iresponsabil în care se ia de obicei acest termen, ci în acela al unei rațiuni afective mai adânci, care e la artist. A face artă nu înseamnă numai a avea toată mașinăria sau materialul puse la punct, ci trebuie să apară focul care produce smalțul de preț. Ideile, imaginile, combinațiile savante, oricât de rafinat aranjate, dacă n-au sentiment, sunt o artă moartă, o suită de pretexte triste, în fond, ca orice este defunct. După aceea, personajele sau eroii pe cari îi prezintă arta sunt oameni vii, sunt ceea ce se numește „caractere“. Mai mult decât atât, ei își deschid sufletul; e ceea ce s-ar putea numi o modalitate geologică în artă, în literatură, mai ales. În viața de toate zilele, oamenii apar strânși în sine, montați pentru scenă și legați în cataramă; în operele literatilor se arată vrând-nevrând așa cum sunt, ca straturile ce ies la iveală în urma unor cutremure. Ne amintim de vorbele lui La Rochefoucauld, pe cari le-am citat în capitolul *Evidențe istorice*. Și ceea ce arată ei sunt în primul rând sentimentele. O paradă, de multe ori deconcertantă, sunt oamenii din arta literară, o paradă de afecte, de năzuinți, de patimi... Chiar ipocritul în artă apare cu toate organele, cu toate subterfugiile.

În sfârșit, cititorul, ascultătorul, privitorul, puși în fața operelor de artă, intră în joc, se contaminează de la autori și de la personaje, pentru un timp le împărtășesc în mare măsură partida și soarta, simt împreună cu ei, gândesc asupra lor și asupra enigmei și fenomenalității vieții. Sau,

din contra, mai rar, se revoltă împotriva autorilor și personajelor, dar cad astfel tot în lotul afectului. „A consuma“ artă înseamnă în primul rând a încerca sentimente, a combate orizontalitatea și marasmul; chiar și cititorul cel mai insensibil tot e gădilat sau mișcat și, cel puțin câteodată, își pune probleme. Le pune cu un accent mai intens și le rezolvă în raport cu sentimentele, inteligența și informația lui. Artă e, deci, și o medicație cerebrală. De data aceasta, pe cale afectivității.



## Capitolul VIII

# Elasticitatea categoriilor

Cea mai mare descoperire pe care au făcut-o oamenii pentru progresul cunoașterii autentice a fost principiul identității, cu corolarul său imediat, principiul contradicției<sup>1</sup>. Aplicat cu mult înainte de a se stabili doctrina, el a condus de aproape cercetarea critică, mai ales sub forma principiului contradicției, mai clar și mai decisiv, dar, în fond, încorporând principiul identității. Acest mare principiu al identității a avut chiar de la început și un alt sens: tendința spiritului uman de a se considera adesea un analog, fie și parțial, ori ca reflex al fondului lucrurilor, al realității ca atare. Din principiul identității și [al] contradicției a rezultat știința, din acela cu caracter, de fapt, metafizic, al înrudirii omului cu fondul ultim al lucrurilor, a rezultat religia. Iar din ambele sensuri ale principiului identității a rezultat filozofia – adevărata filozofie.

Acum ne interesează felul cum s-a aplicat principiul identității în primul sens: ca identitate-contradicție. Minte omenească, aplicând strâns principiul contradicției, a căutate să progreseze în cunoașterea adevărului, mergând din echivalență în echivalență, adică evitând să includă o idee care ar fi compromis seria identicului și ar fi introdus în cunoaștere elemente ce nu se puteau reduce la convertirea identicului în el însuși sub forme variate. Aceasta a asigurat viziunii științifice o mare rigoare logică. Dar, în cele din urmă, a avut și neajunsul că a îngustat orizontul

<sup>1</sup> În arhiva lui Vasile Băncilă se păstrează 18 fișe privitoare la *Elasticitatea categoriilor*, dintre martie 1970 – mai 1972.

cunoașterii. Principiul contradicției s-a născut pentru a combate contradicția în gândire, recunoscându-se prin aceasta, în mod implicit, că nu este contradicție nici în lucruri. Dar dacă, totuși, această ultimă contradicție de natură ontică există în oarecare măsură și în planuri mai derivate, deși adânci? Cunoașterea științifică mult timp n-a bănuit acest lucru, ori n-a putut da un răspuns satisfăcător. Aceasta a făcut ca modul științific de cunoaștere și al filozofiei bazate mai mult pe știință să ducă la un spirit foarte obiectiv, dar din care lipseau unele sunete principale ale realului. Acest logicism inflexibil a fost avantajos pentru știință, nu însă și pentru o viziune mai generală și mai fidelă.

Dar lucrurile s-au complicat și în altă privință. E în firea minții omenești să se fixeze; adică, după ce a stabilit sau a crezut că a stabilit un adevăr fundamental, să caute explicarea tuturor lucrurilor prin el. Adăugându-se uneori și oarecare dorință de putere, deghizată chiar pentru autor, aceasta a dus la spiritul exagerat de sistem, trădând un fel de monarhism gnosic, vădit în nu puține sinteze filozofice. Chiar și la gânditori de primă mărime ca Aristotel și Kant, se văd urmările sistemului, nu întotdeauna favorabile. Desigur, sistemul ca atare e un lucru admirabil, el e una din marile victorii ale ființei umane, într-un fel, cea mai mare. Filozoful, în trecutul culturii, a fost, nu o dată, ca Zamolxis ce s-a zidit în peștera lui, ori ca un vierme de mătase ce și-a țesut cu asiduitate crisalida în care a intrat; e adevărat, ea a fost de mătase. Tragicul lui a apărut nu numai pentru că a zidit o ființă iubită, ca în legenda Meșterului Manole, ci și pentru că s-a zidit pe sine însuși – și cu o impresionantă voluptate ascetică. Puțini gânditori au putut învinge această înaltă servitute, dar rămânând servitute.

Măreția lui Platon și, în mare măsură, a lui Leibniz constă tocmai în aceasta. Platon era foarte conștient că

adevărul poate fi așa, dar poate fi și altfel. De aceea nu a precizat totul și de aceea a întrebuințat și mituri, afară de faptul că unele adevăruri nu puteau fi redată altfel. Acest filozof era însetat de absolut, dar avea simțul relativului. Tot așa Leibniz, cu marea lui intuiție a individualului și a tezelor opuse, a căutat mult timp și a evitat să se fixeze până când n-a găsit o soluție cuprinzătoare, dar fără să se adune complet într-o sinteză de amploare, rămasă risipită cu profunzime, în nenumăratele lui opusculă și scrisori. Teamă de sistemul exagerat l-a făcut pe Keyserling să renunțe la orice sistem și să adopte teza greșită a filozofării în sine. Iar Schelling, când constata că sistemul lui se desface din articulații și nu mai poate cuprinde existența, pornea să construiască altul.

Cu arta e altceva. Ea are categorii de cunoaștere mai elastice și, în orice caz, nu întrebuințează principiul contradicției în mod dogmatic, exclusivist, limitativ, și nici nu riscă excesul de sistem, deși poate să aibă alte limite. E aici și un neajuns, după cum vom vedea, dar trebuie să recunoaștem că în artă viața încapă mai bogat, chiar dacă apar multe contradicții față de cari creatorii operelor nu iau atitudine și instinctul lor le spune că fac bine. Totul e să redea patetic realul; și cine poate susține că contradicția nu face parte din el? Aceasta amintește de rolul contradicției în mentalitatea „primitivilor“, de care s-a făcut un caz exagerat în prima jumătate a acestui secol. Ea e contradicție pentru noi, dar nu și pentru ei, și poate că au, în această privință, mai multă dreptate, fiindcă luau realitatea așa cum e, pe mai multe planuri, sau pentru că bănuiau factorul unificator din cel mai mare adânc al lucrurilor, care armonizează opozițiile, deși nu știau în ce fel. Nu înseamnă, cum și-au închipuit unii, că „primitivii“ nu aveau și logica noastră, că aveau o netă inferioritate cerebrală (probă că, în contact cu „civilizația“, ei trec

repede la gândirea modernă), ci modul lor de cultură și mai intimă apropiere de respirațiile realului le permiteau o vedere mai puțin simplificatoare și mai fără prezumție. Dacă aceasta vrea să spună „primitivitate“, o putem accepta, fiindcă ne îmbogățește. E tocmai ceea ce face arta.

Maiorescu nu și-a dat seama de valoarea sau de cazul, oricum respectabil, al lui Schelling, și nici P. P. Negulescu, căci erau mai aproape de logica formală; în schimb, Maiorescu s-a apropiat mai mult de Herbart, acesta fiind și pedagog, iar P. P. Negulescu, mai mult de Gustave le Bon.

În schimb, Blaga, fiind și poet, a privit lucrurile mai larg, ca și Nae Ionescu, care a fost și un mare liric.

Așa-zisa „literatură fantastică“ e un argument important pentru ceea ce afirmăm. Trebuie să lăsăm însă la o parte fantasticul unor autori dezechilibrați, deși sunt și dezechilibrați tulburători cari, cu modul lor deviat de a gândi, pot face uneori descoperiri de adevăr de cari nu e în stare o minte normală. Dar acestea sunt cazuri speciale. În general, anormalitatea dă idei ce deformează realitatea și, dacă e însoțită de talent, poate să aducă mult rău. După aceea, trebuie să mai lăsăm la o parte literatura sau arta fantastică produsă de acei autori care lucrează în acest domeniu, fiindcă ea „se caută“. Fantasticul lor e artificial, e confecție hibridă și, deși adesea impresionează galeria, nu aduce nimic nou în cunoaștere. Adevărata artă fantastică e aceea care, forțând sau depășind categoriile obișnuite de cunoaștere, poate să descopere modalități necunoscute ale realității însăși. Și aici trebuie să spunem că, în fond, așa e orice artă, dacă e profundă. Artă fantastică nu face decât să accentueze o particularitate gnosică a artei ca atare. Un basm românesc e, de fapt, fantastic, o tragedie elină sau o dramă shakespeariană, tot așa.

Procedând în acest mod, arta revelează existența oamenilor și existența în general, într-un mod complex și



mai angajant decât orice disciplină pur umană (altfel, religia este disciplina cea mai fantastică și totuși, cea mai rațională, într-un înțeles mai adânc și mai legat de destin). De aceea scolasticul obișnuit sau didacticul ucid arta (dar să nu se exagereze), fiindcă o fac să părăsească privilegiul, permis numai ei în întreprinderile pur umane, de a întrebuința o gnosă mai elastică, mai diversă și mai îmbrățișătoare de sensuri. Ea adună la un loc, într-un mod real-ideal, aspecte pe cari rigla de calcul a logicii formale nu le poate măsura întotdeauna, și ajunge astfel să pună la dispoziția oamenilor un imens complex de oglinzi, în cari pot să vadă existența în mod bogat și fascinant. Cine citește, de exemplu, poeziile *Călin*, *Strigoii...* de Eminescu e impresionat de mulțimea faptelor „absurde“, și totuși, ele sunt unificate de atmosfera artistică și legitimate de enigma realului înalt, la a cărei stranie iluminare contribuie. În filozofie, în construirea sistemelor ei, contradicția, redusă însă ca număr de cazuri, e numai o fatalitate; pe când în artă, ea e de mare efect și dă puțința realului asimilat de om, dar nefalsificat și, în orice caz, neîngustat, să respire în voie, ca tot atâtea vânturi de sens, ce circulă liber prin culoarele nenumărate ale operei. În creațiile tragicilor greci, ale lui Dante, Shakespeare, Molière, Goethe, Balzac, ale romancierilor ruși, e un mai autentic și mai emoționant adevăr al vieții decât în știință și în filozofia obsedată de rigoare. Varietatea și adâncimea artei sunt un mare banchet de spirit, totodată o feerie gnosică. Iar la acest rezultat ajunge fiindcă, în sondagiile ei de gnosă-libelulă, arta nu-și pune opreliști de logică curentă și privește prin mai multe ferestre, prin ochi compuși.

În aceasta constă gnosă polivalentă a artei. Evident, de ea nu se pot servi, fără sminteală, decât adevăratele talente și în primul rând geniile artei. De aceea, autorii lipsiți de vocație reală transformă adesea elasticitatea profundă a

categoriilor artei în labilitate sau în absurditate opacă și, de multe ori, în sfidare. Ca peste tot, întrebuințarea libertății și implicarea aparentă a „absurdului” sunt și o chestiune de bun simț, și de onestitate.

## Capitolul IX

### Crearea obiectului

A studia în mod critic realitatea înseamnă, pe lângă un mare interes spiritual, *a avea metode proprii* și *a poseda obiectul*; ultima cerință putând fi considerată ea însăși o metodă sau [o] condiție metodologică<sup>1</sup>. În domeniul științelor pozitive, aceasta se înțelege de la sine. Marele, aproape dezechilibratul avânt al acestor științe în epoca modernă și contemporană se datorește și faptului că acum s-au descoperit metodele cele mai proprii.

În ceea ce privește posedarea obiectului, nici un om de știință nu începe cercetarea până nu are mostrele necesare. Aceste mostre sunt date fie de obiecte din natură ori măcar de muzeu, fie de experimente, fie de intuițiile inteligenței, cum e în matematică. Aceasta din urmă e disciplina cea mai sigură și printre cele mai vechi din istoria culturii, fiindcă obiectele gândirii ei sunt chiar în mintea noastră, care are acest extraordinar avantaj de a poseda, în cazul de față în măsura sa, și metoda, și obiectul. Dar când e vorba de viață, de suflet, lucrurile se complică. Aici, dacă metodele s-au stabilit în oarecare măsură, în schimb, obiectele sunt deficitare. Sufletul uman este foarte complex, dar nici un om, oricât de mult și de variat ar fi trăit, oricâte ipostaze și aventuri de fond ar fi încercat, n-a putut integra în sine toate avatarurile vieții. Nimeni nu poate fi și ascet și Don Juan, și om de studiu și om politic, și om de treabă și hoț,

---

<sup>1</sup> Despre *Crearea obiectului* există în arhiva Băncilă 24 de fișe, dintre iunie 1970 – mai 1972.

și familist și celibatar, și bărbat și femeie, și român și toate celelalte nații; nimeni nu poate trăi toate destinele; nimeni nu poate înlocui sau reprezenta totul.

E adevărat că unii oameni au mai multe posibilități de aventură, atât externe cât și interne, dar deficitul rămâne. Și lucrurile se agravează când lipsesc unele coarde sufletești sau sunt prea slabe ori sunt înăbușite. De aceea vedem că există oameni carențial dotați din punct de vedere moral, social, religios, național, în unul sau mai multe din ele, dar cari, uneori, având inteligență și fiind instruiți până la un punct, se pronunță tocmai în aceste domenii, *în cari le lipsește obiectul*. Ei nu-l iau de nicăieri și nici în ei înșiși nu-l găsesc. De aceea gestul lor este în primul rând unul de *inadecuate gnosică*, chiar dacă, în anumite cazuri, e tragic, fiindcă, fără să-și dea seama, ei încearcă să-și justifice structura lor, contestând sau minimalizând ceea ce le lipsește lor.

Acest neajuns al neposedării obiectului, atunci când e vorba de reflecția asupra sufletului și a vieții, este înlăturat în mare parte de artă și mai ales de arta literară (împreună cu istoria, în care, de altfel, artele au un rol însemnat). Pe lângă faptul că toți marii creatori de artă au avut un psihic de o complexitate aproape derutantă, dacă n-a putut echivala fiecare totul, *toți la un loc* pot concura la acest rang sau rezultat.

Artă creează obiectul pe două căi. Întâi, fiindcă ne îmbogățește cu o mare lărgime paleta informativă. Ne amintim ceea ce am spus la valoarea documentară a artei. În această direcție, ea sintetizează în memoria noastră insule și continente noi, mergând uneori până la a mobila un imperiu al mirajului existențial. Trebuie să recunoaștem artei, până aici cel puțin, meritul unui vast caleidoscop de date. În al doilea rând, ceea ce e cu mult mai important, arta ne exercită spiritul ca să realizăm trăiri și înțelegeri



cari, de fapt, ne depășesc, dar pe cari apoi ni le integrăm. Gnosa afectivă și elasticitatea categoriilor au aici primul rol. E drept: noi nu putem încerca personal toate modurile de viață și nu avem întotdeauna dezvoltate toate coardele psihice. *Dar, dacă avem bunăvoință* (condiție *sine qua non*), arta ne vine în ajutor. Prin ea putem fi în oarecare măsură și ascet și Don Juan, și turc și român, și erou și fricos etc. Pentru aceasta, e destul să avem unele corespondențe, unele larve psihice sau rudimente, așa cum celebra Hellen Keller a avut câteva resturi de coarde mușchiulare în laringe și prin aceasta s-a salvat, ajungând din surdă, oarbă, mută din naștere, să poată comunica cu lumea și chiar să-și povestească „universul său“, emoționant, eroic, inteligent. Artă poate dezvolta aceste corespondențe, desigur, nu numaidecât ca să le aplicăm în viață, dar atât cât e necesar pentru ca să creăm în sufletul nostru *obiectul* logic necesar. Ne anexăm în acest mod obiecte de studiu pe cari altfel nu le-am fi avut ori ar fi fost prea puțin expresive. Natural, dacă aceste „rudimente“ (și de obicei ele sunt mai mult decât rudimente) lipsesc complet ori aproape complet, arta nu poate nimic. Nu se poate cânta la un pian cu clape, dar fără coarde. O studentă serafică, la un seminar de literatură, declara că Ion al lui Rebreanu, din romanul abia apărut atunci, e fals „fiindcă un astfel de om nu poate să existe“. Idiotul lui Dostoievski e un om pur. Dar nu e un sfânt; el n-are înțelegerea păcatului, pe care o au toți sfinții, și cu atât mai puțin n-are revolta contra răului, pe care o avea chiar și Iisus Hristos, însă la el numai din motiv pur moral. „Idiotul“ e un suflet curat, cum e zăpada albă, numai atât. Dar acestea sunt cazuri extreme, cazuri aproape ireale.

Important este că arta, plecând de la ce are cineva în dotația lui psihică, mult sau puțin, îl poate dezvolta, nu ca să rămână sau să devină ceva practic, dar ca să *înțeleagă*;

nu trebuie mai mult pentru a se obține ceea ce am numit *crearea obiectului*, fie și într-o măsură modestă. În mod absolut, nici un om nu poate scăpa de o oarecare unilateralitate, nici chiar geniile: dar fără artă (și fără cunoașterea istoriei în sens larg), noi am fi condamnați la o tristă unilateralitate.

Am putea preciza chiar un fel de lege în legătură cu aceste lucruri: este în om o tendință de raportare la sine și una de raportare la lucruri, *o iubire gnosică de sine și o ură gnosică de sine*. Adică, noi înțelegem faptele existenței prin noi; subiectivitate. Dar noi ne și modelăm înțelegerea după fapte, după ceea ce întâlnim în afară de noi; obiectivitate. Este un ritm al cunoașterii, două tacte ce se armonizează în condiții normale. Lăcomia, aproape, pe care o au oamenii pentru exotic, pentru noutăți, e dovada „urii“ gnosice de noi; colorarea tuturor faptelor întâlnite cu felul intimității noastre psihice e dovada „iubirii“ gnosice de noi; dar, împreună, ele pot realiza un plus de cunoaștere. Și, de fapt, așa se întâmplă. Iar arta ne pune la dispoziție instrumentarul necesar, „furajul“ necesar ca să ne exercităm subiectivitatea, dar și ca să o depășim. După ce am cunoscut o nouă, însemnată operă de artă, ne simțim întotdeauna întăriți în felul nostru de a fi, chiar și întrecuți; am câștigat noi „obiecte“, ne-am metamorfozat, cel puțin teoretic și trecător, pentru a putea înțelege. N-am intenționat să spunem mai mult, dar e nevoie de mai mult? Revenim: bunăvoința nu trebuie să lipsească. Cei cari, în mod excepțional, au voluptatea demoniei se opun în cazurile acestea și, în loc să se constate depășiți, se condamnă la și o mai accentuată sărăcire de cunoaștere.

În această ordine de idei, nu e lipsit de interes să discutăm pe scurt despre fenomenul numit, cu frumosul cuvânt german, *Einfühlung*, tradus în românește prin „empatie“ (P. Andrei), „intropatie“ (L. Blaga) sau „simpatie

estetică“ (T. Vianu). Când a apărut teoria *Einfühlung*-ului, precizată și amplificată de Lipps și Volkelt după o serie importantă de anticipări, s-a crezut în unele cercuri că s-a descoperit cheia fenomenului artistic, așa cum se crezuse în alte cercuri că s-a descoperit cheia sufletului când a apărut legea Weber-Fechner. După Lipps și toți partizanii teoriei în chestiune, oamenii vibrează în fața operelor de artă fiindcă *proiectează* în ele starea lor sufletească, în special stările afective, încât se produce o „obiectivare“ a sufletului, opera și subiectul apreciator formând o unitate, o curgere, „o umplere“ la un loc. E vorba, prin urmare, de un act de creație din partea subiectului; nu numai autorul și-a creat opera, dar cel ce o „gustă“ o creează din nou, pe măsura activității stărilor lui sufletești și de sintetizare a lor în cadrul operei respective. Când acest proces e pozitiv, ducând la o intensificare a vieții, rezultă bucuria artistică. În caz contrar, ratarea ei. Operele de artă sunt, deci, oarecum, un dublu al nostru și, adăugăm, valoarea lor crește sau scade după valoarea noastră.

Această teorie a fost criticată. În esență, s-a obiectat că *Einfühlung*-ul nu e un fenomen specific stării artistice, el fiind și în alte domenii, de exemplu, în cel moral; și că el nu caracterizează toate fenomenele de artă. Empatia ar apărea ca ceva ori general, ori particular. S-a răspuns că în trăirea morală empatia este evidentă, dar că ea este însoțită de acțiune practică, pe când în artă ea rămâne ceva contemplativ. La aceasta noi înșine putem obiecta că sunt trăiri morale pur contemplative, de exemplu, scriitorii generoși în operele lor, dar egoiști în practică. Și e vorba de scriitori *sinceri*, fiindcă altfel n-ar putea scrie atât de impresionant. Nu mai vorbim de tipurile amieliene, cari se consumă în faza trăirii morale platonice. Pe de altă parte, sunt trăiri artistice cu tendință spre acțiune; entuziasmul artistic produce adeseori manifestări viguroase în afară.



Desigur, recunoaştem că empatia e o caracteristică generală a sufletului, manifestându-se în artă, religie, morală, societate. Însuşi Lipps recunoaşte că *Einfühlung*-ul depăşeşte spaţiul artei. Dar, dacă el e ceva general, nu e un motiv să-l contestăm în asta. Din contra, el e real tocmai fiindcă e general şi e real fiindcă în artă apare în mod foarte expresiv, adeseori cu o putere sporită faţă de alte domenii. Sunt fără îndoială şi creaţii de artă în cari nu apare empatia, ori e slabă sau indirectă, de exemplu, în comicul sarcastic. În ele, nici autorii, nici „gustătorii“ lor nu se pierd în *Einfühlung*, ci au, cum se zice, „detaşare“. Dar socotim comicul sarcastic ca o artă secundară, care, în plus, e apreciată – şi e foarte apreciată – de public din motive biologice sau extraartistice. În ansamblu, *Einfühlung*-ul e, în adevăr, un fenomen care apare în trăirea artistică şi a-l ignora e a face nedreptate şi autorilor teoriei de mai sus, şi înţelegerii artei ca atare. Întru cât empatia artistică se deosebeşte de cea din alte domenii nu e cazul să discutăm aici (am făcut-o, de altfel, în mod implicit, când am vorbit de natura artei), dar întrucât ea există în artă, trebuie să ţinem seama de ea. Mai ales fiindcă e în legătură cu cunoaşterea.

Alta socotim că e critica ce se poate aduce fenomenului artistic de *Einfühlung*. Ea se referă mai degrabă la felul cum a fost interpretat acest fenomen. Ceea ce au văzut Lipps şi susţinătorii lui în acest fenomen reprezintă de fapt numai unul din cele două tacte ale cunoaşterii, despre cari tocmai am vorbit, numai „iubirea“ gnosică de noi, ca să continuăm exprimarea în metaforă, numai direcţia subiectivă. Aşa-zisa obiectivare la care s-au referit aceşti autori e o falsă obiectivare, în realitate fiind şi o mai mare intrare în noi înşine.

În acest sens, teoria *Einfühlung*-ului se prezintă ca una din formele idealismului subiectiv şi nu trebuie încadrată



în psihologie, ci în teoria cunoașterii; ea e o formă afectivistă a idealismului subiectiv, sau în primul rând afectivistă. Noi însă, în studiul de față, am plecat de la ideea că e posibilă cunoașterea și nu într-o atitudine dogmatică, ci pentru că această problemă nu se pune aici. Dacă socotim că empatia este numai o extensiune a subiectivității, atunci suntem pierduți pentru totdeauna; nu mai putem ieși din temniță. Dar, cum am spus, această problemă nu se pune acum pentru noi, ea nu e de resortul esteticii. Ceea ce trebuie să luăm în considerare e altceva. *Einfühlung*-ul, așa cum s-a interpretat, e numai una din direcțiile cunoașterii, unul din cele două tacte; care este celălalt? El apare de îndată ce observăm că în artă nu numai noi ne punem în lucruri, ci și lucrurile vin la noi. Obiectivarea adevărată nu se obține prin mutarea noastră în lucruri, ci prin mutarea lucrurilor în noi. Prima e numai o pregătire pentru cea de-a doua. Astfel, eul nostru se lărgeste și încorporează în el obiecte logice noi, lumi noi, modalități noi. În fața operelor de artă, mergând la început pe liniile dispozițiilor noastre subiective, simțim apoi, cu cât avansăm, că dimensiunile și frontierele noastre se clatină, pentru a face loc la extensiuni nebanuite; la urmă, în cazul cel mai fericit, ne simțim o nouă planetă. (Să se compare această interpretare și completare a *Einfühlung*-ului cu concentrarea de care vorbește Dumitru Micu, *Estetica lui Lucian Blaga*, 1970.) Iar cele două aspecte ale fenomenului de *Einfühlung*, înainte de a fi unele de artă, sunt unele de cunoaștere.

Prin aceste două aspecte ale empatiei, arta creează obiecte pentru reflecția noastră. Prin direcția subiectivă, noi înaintăm către lucruri, dilatându-ne pentru a le face loc, parcă amăgindu-le. Dar, apoi, după ce le-am prins, ele intră în plasa noastră, cu legile lor, prin direcția obiectivantă și ne prind ele pe noi. Așa că noi suntem, prin acest dublu

curent, prin acest circuit, o nadă pentru lucruri și acestea, la rândul lor, o nadă pentru noi. Artă ajunge cu timpul pentru oameni o mare, o neîntrecută dispersatoare de obiecte. O inventariere aproape fabuloasă a onticului, mai ales uman, și o luare în primire a lui. Din ființe fatal mărginite cum suntem – oricât am fi de dotați –, ajungem oameni bogați în obiecte și moduri. Cu sânguință, cu pricepere și cu acea bunăvoință din partea noastră de care aminteam, artă ajunge să *facă experiență* pentru noi, iar pe noi să ne facă o concentrație de umanitate, de viață, de destine. Prin artă ajungem să fim o istorie și o geografie constelate în eul nostru. S-ar putea aplica și aici, până la un punct, cuvintele: ontogenia repetă filogenia, dacă nu ne-ar fi teamă de exagerare. În orice caz, putem scoate din acestea o lege sau putem preciza și da o formă de data aceasta nemetaforică a legii „iubirii” și „urii” gnosice din noi înșine.

Se știe că în psihologie s-a vorbit mult timp de metoda obiectivă și de metoda subiectivă. De observare externă și observare internă. Aproape fiecare psiholog era colorat într-un sens sau altul, după aptitudinile lui, chiar dacă, teoretic, admitea ambele metode – ceea ce alimenta disputa dintre obiectiviști și subiectiviști, dintre observatorii conduitelor oamenilor și introspecționiști. Dar artă poate să aducă aici o lumină și să împace cele două direcții, chiar dacă aptitudinile de metodă rămân diferite și rareori sunt egal întrunite în același cercetător. Și anume, artă sau trăirea artistică merg către lucruri (în cazul nostru, mai ales către psihicul celorlalți oameni), dilată până la maximum subiectivitatea proprie și apoi operează în ea „implanturi” de obiecte, pentru a vorbi într-un stil actual, nu lipsit de miez. După ce a făcut aceasta, eul care vrea să cunoască poate să studieze lumea în el însuși, fiindcă obiectele lumii au venit la el, în oarecare măsură, au devenit zestre

personală. Prin artă ne înțelegem pe noi în alții și pe alții în noi. Adică, de aici înainte putem face un fel de *introspecție obiectivă* (cel puțin în mare parte), o *introspecție indirectă*. Aceasta e metoda de cunoaștere sugerată de artă. Nu e specifică ei, dar îi aparține cu mare putere și e oarecum la îndemână. Această metodă dublă într-una singură cumulează avantajile observației interne și ale celei externe. Desigur, ea nu poate fi practică decât după o lungă experiență a vieții – iar arta ne suplează în mare parte această experiență. Introspecția obiectivă sau indirectă aduce sub lentila observației interne obiecte sau modalități din afară, dar noi le putem cunoaște *direct*, fiindcă sunt în noi înșine, fiindcă ele au devenit cetățeni ai eului nostru cunoscător datorită și artei. Și invers: un psiholog cu mare experiență și cu aptitudini duble, dacă vrea să pună accentul pe observarea externă, o intimizează prin ceea ce știe din trăirile și anexările propriului său suflet. Există o introspecție obiectivă și o introspecție subiectivă; ele aproape se identifică, dar mai eficientă mi se pare cea dintâi. Iar ea poate fi un dar al gnosei artistice, care ne grăbește, ne adâncește și ne variază experiența vieții, dotându-ne eul cu ceea ce am numit obiecte logice, cu creație de obiecte, cu „predări“ de obiecte.

Aici notăm un caz oarecum picant de exemplificare a celor de mai sus. Un adolescent de 19 ani, în ultima clasă de liceu, a scris o pagină densă despre sufletul feminin la 30 de ani, când el nu cunoștea, practic, nimic încă despre alte vârste feminine. Descoperind această pagină după zeci de ani, a constatat cu uimire că era perfect adevărat. Adolescentul citise *La femme à trente ans* de Balzac. Artă îi dăruise obiectul „logic“ necesar.

Suntem obligați să spunem că toate acestea au valoare, cu o mare rezervă: ca apreciatorul operelor de artă să fie un spirit cu oarecare putere de meditație; un om viu, un om cu

interese spirituale, o minte înclinată să urmărească sensurile și să le pună în izvoade gnosice, să-i placă jocul înmulțirilor de lumi și înmulțirii semnificațiilor. Artă sintetizează pentru fiecare, și chiar înăuntrul lui, un muzeu al inimilor și al destinelor...

E greu să-i putem cere mai mult. *Dar reflecția trebuie să vină din partea noastră.* De aici încolo, părăsim propriuzis arta și intrăm în cunoașterea ca atare, însă revenind, oricând e nevoie, la obiectele și îndemnurile date de artă. Acestea așteaptă să fie cântărite și transformate mai departe în sursă de lumină. Dar cu lecturi sau legănări leneșe în fața operelor de artă ori cu meditație săracă, chiar arta cea mai înaltă nu poate face mare lucru. Pentru a mări cunoașterea, arta are nevoie de gândire vie și complexă din partea frecventatorilor ei. Fără aceasta, ea poate servi finalități biologice sau de altă natură, dar nu gnosice. Artă nu bate toba la urechea surdului.



## Capitolul X

### Mijloace gnosice indirecte

Dar arta nu se limitează la ceea ce am numit mai sus hexagonul gnosic, oricât ar fi de important<sup>1</sup>. El cuprinde mijloace de cunoaștere directe. Afară de acestea, arta beneficiază de mijloace indirecte de cunoaștere, cari, deși indirecte, nu sunt lipsite de o mare importanță. De exemplu: *cunoașterea materialului, crearea limbii, consolidarea societății, rafinarea felului de viață, darul de transcendere asociativă, studierea creatorilor*. În acest sens s-ar putea vorbi de un al doilea hexagon gnosic.

*Materialul* în care artiștii își prezintă opera are și el un cuvânt de spus și cere din partea creatorilor o adevărată știință, de folos nu numai lor, ci și nouă. Michelangelo vedea în marmură un fel de lumină sedimentată, cu voința și nervurile ei, cu geografia ei interioară, care cerea să fie descoperită. În blocul alb el percepea portrete și tendințe și „știa că primele raze ale soarelui dădeau la iveală adevărul din marmură“. De aceea era un adorator al zorilor, cari îi revelau răsăriturile din piatra de preț. Între el și marmură era un dialog de cunoaștere, datorită căruia formele din spiritul lui și cele din materialul în care lucra ajungeau să coincidă într-o epifanie care e miracolul artei. Razele minții lui Michelangelo, razele soarelui și razele „cristalelor mlădioase și dese cu grăunțe fine“ colaborau în geneza orhestrantă a

<sup>1</sup> În arhiva filozofului se păstrează 70 de fișe depre *Gnosa indirectă a artei*, dintre iulie 1970 – noiembrie 1972.

operei de artă. Formele nu erau exclusiv inventate, ci și *căutate* în ființa vie a marmurei, cum erau căutate, paralel, și în ființa lui; cunoașterea urma de aproape acțiunea mâinilor, ochii artistului se confundau cu ochii pietrei strălucitoare, inima lui, cu inima pietrei și toți împreună, cu inima universului, care, după acest artist, era de marmură taborică. Când tot el a înălțat catedrala Sfinților Petru și Pavel, i-a trebuit o adevărată academie de știință, cum multă știință le-a trebuit celor ce au ridicat piramidele, pe cari le admiră mileniile, celor ce au creat și transportat marile statui ale Americii precolumbiene, arhitecților Epidaurului, în care s-ar zice că sunetele tindeau să capete un fel de ubicuitate.

Pentru cunoașterea secretului culorilor, van Gogh ajungea până aproape de halucinație și urmărea redarea anumitor nuanțe de peisaj, cum urmăreau medievalii piatra filozofală și elixirul vieții.

Meșterii noștri de la Voroneț au cunoscut o tehnică a culorilor prin care florile de primăvară au câștigat permanența fixată într-o mică nemurire. Pentru a nu mai vorbi de zeiasca știință a sunetelor la marii clasici ai muzicii și chiar la anonimii cântecelor populare, cari n-au creat numai ca păsările, cum cred unii, ci au fost genii născânde, înzestrate și cu o gnosă de pe urma căreia s-a transfigurat un întreg popor ce aștepta la poalele muntelui.

În ceea ce privește *știința cuvântului* în arta literară, despre care vom vorbi imediat, ea este una din cele mai bogate și mai fine. În totul, marii creatori de artă putem spune că au fost totodată și mari oameni de știință, absorbiți în pasta trăirii artistice și prin aceasta noi, ceilalți, le rămânem debitori sau profitori și în cunoaștere, nu numai în jubilaria senzațiilor și afectelor.

Artă literară a fost și va rămâne întotdeauna un factor foarte important de creare și perfecționare a limbii.

Desigur, nu a fost singurul factor în acest sens. Originea cuvintelor e în interjecții (nici o ființă nu are coardele vocale ale omului, cum n-are registrul lui bogat de emoții, de aceea un medic a lansat, mai în glumă, mai în serios, aforismul că cel mai perfecționat instrument muzical este laringele); în imitarea sunetelor naturii (cine ar crede că termeni ca: *a murmura*, *zgomot*, *jir* etc. au fost la început, în limba originară, onomatopee? Natura e marea învățătoare); în interesul practic (chiar în timpul actual oamenii au format repede termeni ca *centraș-centrașă*, pentru cei ce distribuie pâinea la centre; *navetă*, pentru a desemna lădița în care se aduc pâinile și-apoi pleacă înapoi; *cursă*, pentru a numi autobuzul ce face curse între două localități; *plombarea* clădirilor, pentru a spune că se pun etaje noi la clădirile vechi; *falsură*, indicând, în pictură, un tablou ce s-a pictat peste unul vechi... Nu mai vorbim de imensitatea vocabularului tehnic, ce crește în fiecare an cu o invazie care nu mai poate fi oprită); în necesitățile științei și filozofiei (un capitol de prestigiu scris de-a lungul istoriei ei) etc.

Dar arta literară a venit de la început cu un aport în acest domeniu, cu atât mai însemnat, cu cât era în același timp și unul de frumusețe și cu cât el era matur atunci când științele și filozofia nu-și găsiseră încă drumul și se adăposteau sub mantia poeziei, ca plantele, iarna, în sere. Se spune frecvent că fiecare mare scriitor are și o limbă a lui, că revoluționează și îmbogățește limba; cu atât mai mult toți la un loc. Se crede greșit că valoarea unei limbi constă numai în numărul de cuvinte; se adaugă bogăția flexiunii și subtilitatea sintaxei, fenomene prin cari un scriitor poate fi mare artist cu vocabular nu prea bogat. Dar el devine mare în primul rând prin figurile de stil și mai ales prin metafore. Iar metafora poate fi creată nu numai de scriitori, ci de toți oamenii, de „popor“, în momentul când în viața lor învie un filon artistic.

Folclorul e plin de metafore cari au îmbogățit vocabularul; în special zoologia și mai ales botanica populară sunt adevărate tezaure de metafore: coșul pieptului, calul popii, traista ciobanului, mâna Maicii Domnului, lemnul Domnului, lăcrămioare, tufănele, ochiul bouului, creasta cocoșului, ciuboțica cucului, moțul curcanului, mustața flăcăului, rochița rândunicii, pintenul cocoșului etc. Însăși astronomia populară e bogată în metafore: carul mare, carul mic, cloșca cu pui sau găinușa, cobilița... Metafora e un agent de creare a limbii. De unde această funcție a ei se vede cel mai propice, dacă nu și cel mai expresiv, e când nu se mai știe că a fost metaforă. Atunci termenul ajunge cuvânt propriu; astfel, se spune *oftică*, se spune *junghi* (*point de côté*), prin analogie cu pumnalul care intră în corp, se spune *lac*, fiindcă substanța ce se aplică peste culori dă o lucire ca a lacurilor liniștite. Se spune: *capra trăsurii*, *cocoșul puștii*, *broasca ușii*... și nimeni nu se mai gândește cum au rezultat aceste expresii. Francezii spuneau *carabin* studentului la medicină, tânăr sprintar și care întârzia la studii, prin asemănare cu soldații nepăsători.

E aici vorba de un proces de metaforizare în care, cu timpul, se uită punctul de plecare: semnificantul dispare în semnificație. În parte, limba e un cimitir al metaforelor. Așadar, metaforele vii sau defuncte multiplică dicționarul. Dar toate aceste creații de termeni aparțin ori au aparținut lotului artei, ca psihologie. Mai mult: arta literară, la început, a stimulat gândirea filozofică, a încurajat-o. Astfel, aceasta și-a creat termeni de mare precizie, cu cari și-a putut exprima ideile. Și dacă logica însăși s-a definit ca știința gândirii formulate, arta literară are aici o contribuție indirectă. Căci, pentru a gândi noțiunile: *scaun*, *masă*, *fereastră* etc. nu e nevoie numai de cuvinte, dar nu e același lucru pentru a gândi și păstra noțiuni ca



*proporționalitate, iritabilitate, ininventariabil, condescendență, fermitate și chiar... niznai.* Ajutând la crearea termenilor pentru gândirea formulată, arta literară a avut un aport gnosic indirect: Omul este sau a fost ființă de interjecție, de onomatopee, de luciditate practică, de știință și filozofie, de instinct artistic; toate împreună au creat limba. Iar *limba e un factor principal în cunoaștere.*

Rolul artei de orice fel în *consolidarea societăților* umane a fost impunător. De asemenea, în mărirea volumului social. Statica socială a avut de folosit, conștient și mai ales inconștient, de pe urma producțiilor artistice. Coeziunea grupului s-a întărit datorită, în mare parte, totemurilor, legendelor, datinilor, monumentelor. „Primitivii” își reprezentau societatea lor prin totemuri desenate sau sculptate, legendele păstrau conștiința originilor comune și a eroismului, datinile, ca ritualuri colective foarte expresive, modelau și strângeau pe oameni la un loc, cum arborii fixează pământurile nisipoase, monumentele mari erau și sunt încă astăzi un fel de anafoare publice, cari făceau să graviteze spiritele în convergențe salutare. Aceasta o știau și aborigenii din Insula Paștelui.

În toate aceste valori intra întotdeauna și un geniu poetic, un geniu artistic. Iar dinamica socială e debitoare și artei pentru păstrarea continuității și pentru mărirea volumului social. Societățile s-au mărit prin războaie, legături economice, religii, raporturi matrimoniale, roiri demografice – și prin artă. Jocurile olimpice, literatura, plastica și arhitectura i-au făcut pe grecii vechi să se simtă un singur popor, deși erau împărțiți în cetăți și republici. Artele, în special literatura, sunt condensatoare ale spiritului etnic, baladele și marile epoei au creat în mare parte națiunile. Căci artele au un avantaj față de știință și filozofie. Puțini oameni se ocupă cu știința dincolo de

interesele profesionale, încă și mai puțini citesc filozofie propriu-zisă ori o îngurgitează în diluări parfumate sau proteze pedagogice, dar artele sunt gustate de toți, deși la niveluri diferite. Această popularitate a artei, oferind fiecăruia câte ceva, îi asigură marea ei putere de influențare socială. *Societatea e însă mediul cunoașterii umane*. Ajutând la formarea sau creșterea societății, artele sunt, prin urmare, un aliat indirect al cunoașterii ca atare.

Artele au rafinat existența oamenilor, viața de interior și viața publică. Aceasta a implicat însă și o rafinare a inteligenței. Exercițiul artistic e unul din cele mai proprii pentru a realiza subtilitatea comprehensiunii. Oamenii nu sunt numai ființe biologice, ci sunt și mănunchiuri de gânduri pe cari le îndreaptă unul asupra altuia și nu se știe întotdeauna cu ce intenții. Aprecierea valorilor sau scopurilor propuse de alt om, necesitatea diplomatică, dorința de a fi plăcut sau aceea de a menaja au dat naștere la formule complicate, la performanțe de logică și la cuvinte fermecătoare. Persoana înzestrată cu virtuozități artistice reușește mai ușor în această gimnastică a spiritului social.

Când Călinescu a tipărit *Istoria literaturii române*, ca să i-o trimită lui Nicolae Iorga, nu se putea să-i scrie o dedicație comun-flatantă, nu-i permitea amorul propriu, și atunci omul inteligent și artistul din el a găsit formula: „Domnului profesor... din partea unui tânăr care știe să respecte“, prin care l-a cucerit pe marele savant, fără să coboare de pe propria estradă. Tot așa, când scria egalilor și inferiorilor într-un stil protocolar-afectuos. Când Tudor Vianu, alt om cu simț artistic, îi scria lui I. Petrovici, ministru, în privința gradului său de încadrare la universitate, frazele lui erau aproape o capodoperă de demnitate și onctuozitate, în dozări atente, ca să nu strice cumva echilibrul dintre ei... Directorul revistei „Steaua“ se

plângea, de curând, unui colaborator că munca la această publicație îi mănâncă două-trei cărți pe an. Atunci, colaboratorul i-a răspuns: „Stelele se hrănesc cu alimente scumpe“. Artă dă inteligenței ultimul ei lustru sau o mișcă în vibrații de preț.

Creația artistică e comunicare (s-a spus de o mie de ori) cu sau fără intenții programatice, înțelegându-se prin aceasta că artistul comunică sau inspiră stări de suflet ori idei în legătură cu conținutul operei lui. Dar nu la acest fapt ne referim aici. Ci la o comunicare sau inspirație pe care o numim *prin transcendere asociativă*. Viața inteligenței e pândită și ea de anume pericole: abuzul ori de logicism, ori de iraționalism, sistematizarea ori artificială, ori imperia-listă, sucombarea în clișee, dar cel mai mare pericol sau care nu e străin de celelalte este îngustarea domeniului în interiorul căruia se fac asociațiile de idei. Între altele, în aceasta constă racila specializării, a profesionalismului. Corectarea sau evitarea acestui neajuns se poate realiza prin transcenderea orizontului și obținerea de legături între idei sau fapte din domenii cari par că nu au nici o legătură unul cu altul. Aceasta e mai ales marca geniului. Totul e să se spargă tiparele și zonele obișnuite și să se ajungă la comunicări subterane sau înalte între date, una față de alta, exotice la prima vedere.

De obicei, ideile sau cunoștințele oamenilor sunt legate în grupări închise; or, acestea greu se pot desface ca să pună în libertate conținuturile lor, pentru a se asocia cu totul altfel. Condiția invenției valabile e tocmai această dezagregare, această emulsionare și libertate a imaginilor, a ideilor, pentru a le da putința să se atragă și să se angreneze în mod diferit. Ca puii de fazan cari, când ajung adulți sau când ies din copilărie, pleacă din cuiburile ori stolurile materne, se înalță mult în aer și încep să se dea



frenetic peste cap, învârtindu-se până își uită originile; după aceea încep să se asocieze pe alte baze, perechi-perechi, pentru o viață sau pentru mult timp...

Viața intelectuală creatoare are și ea zborurile ei, păsările ei de vis, cari, în epoca primăverii spiritului, se adună în alte și alte formații sub azurul și soarele existenței ei. Și tocmai acest minunat proces înlesnește, dintr-o parte, trăirea artistică. Și atunci vedem, de exemplu, cum gânditori cari ascultă muzică – o anume muzică – capătă sentimentul unei mari disponibilități intelectuale și încep să aibă idei într-un domeniu care e altul decât al muzicii, în matematică, în filozofie, în științe, ce par a nu avea sau nici nu au vreo înrudire de cuprins cu compoziția muzicală ascultată; s-a operat transcenderea. Chiar unii elevi din cursul superior de liceu îmi spuneau că își preparau mai ușor și mai adânc lecțiile dacă ascultau opere muzicale.

Tot așa e fenomenul peripatetismului. Plimbarea liniștită, ritmică, a ucenicilor aristotelici și a învățătorului lor a adus, ca una din condiții, multe idei noi în filozofie. Până astăzi sunt unii gânditori cari își fac plimbarea de seară prin locuri retrase, pentru a-și împlini recolta zilnică de idei. Muzica și plimbarea (când e și ea muzicală, oarecum) descleștează ideile din împachetările curente și fac să circule curenți printre ele, până au ocazia să se prindă în noi combinații. De asemenea, starea de semiveghe sau chiar de oboseală pot slăbi ferecăturile stabilite între idei și să dea puțința noilor combinații. Un scriitor spunea că nu poate să creeze decât dacă e obosit. Afirmatia e discutabilă, dar e semnificativă pentru ceea ce vrem să spunem.

Și ceea ce este adevărat despre muzică (în primul rând) este adevărat și despre alte arte, despre sculptură, pictură, poezie. Artă liberează spiritul, relaxează hățurile, îl lasă în voie și, dacă e vorba de un dotat (vântul, fără pânze la



corabie, suflă în gol), face să se ajungă la noi geneze. Iar când acest om dotat este un Newton, cazul este impresionant. Căci ce poate să difere mai mult decât un măr de un corp ceresc? Dar gânditorul englez a știut să găsească legătura dintre mișcarea unuia și [a] altuia; și aceasta s-a petrecut tocmai în timpul unei relaxări, ca în procesul mintal de transcendere asociativă. Ceea ce a dus la descoperirea legilor gravitației universale.

*Studierea creatorilor* nu e obligatorie și foarte puțini oameni o fac. Mulți cititori nu rețin nici măcar numele actorilor. Dar pușinii cari se interesează de ei găsesc aici un important mijloc indirect de cunoaștere, pe care îl oferă arta. A ști ce se petrece în psihicul unui om obișnuit, pe cât e posibil, e mare lucru; cu atât mai mult când e vorba de psihicul unui creator! Viața lui, mediul în care a trăit, problemele pe cari și le-a pus și cum a ajuns să ia cunoștință de chemarea sa și să producă mari frumuseți sunt subiecte foarte interesante, cari dau reflexe ce lămuresc adeseori patetic „istoriografia“ umană.

Problema vocației poate fi studiată elocvent pe baza vieții creatorilor; tensiunea unui ideal al ei, ezitățile între mai multe drumuri, felul cum au cunoscut realitatea de care se ocupă în operele lor și felul cum realitatea i-a format pe ei, descoperirea lumii și propria lor descoperire, uneori dezastrul unei înțelegeri greșite și jubilarea adevăratei autoregăsiri, rolul întâmplării, care în multe cazuri a decis de ce aveau să facă în viață, victoriile și înfrângerea lor, aspectele sau accentele prin cari se deosebesc de restul omenirii, și totuși, fatalitatea omenescului ce-i stăpânește și pe ei...; acestea și altele pot fi cunoscute cercetând cu atenție pe creatorii de artă. Noi, astăzi, când privim opera, suntem înclinați să credem că autorii s-au fixat din primul moment și că au pornit în istorie ca un aisberg ce

înaintează monumental în ocean. Dar câte oscilări ale acului vocației, câte lacrimi, câte revolte pe sine însuși n-au fost adesea în itinerarul lor biografic și cum la mulți a trebuit să fie o „Academie din Dijon“ care să-i instaleze pe Via Appia, ca la Rousseau! Însuși Călinescu, la noi, a stat un timp la îndoială în privința a ceea ce avea să-i facă gloria, cum dovedește un pătrunzător studiu al lui Constantin Georgiade (*George Călinescu, student*, în „Revista de istorie și teorie literară“, 1971, nr. 4).

Cunoscând viața și psihologia creatorilor se înțelege mai propriu opera lor, înțelegerea rămânând oarecum în aer fără aceasta. Un mare dirijor, care a venit la București pentru concursul „Enescu, 1970“, a declarat că el studiază întotdeauna foarte atent viața creatorilor muzicali, cu toate problemele ei, pentru ca să poată ajunge la cea mai bună interpretare. Studiarea acestei vieți, fără indiscreție, fără romanțări, fără dorință de scandal sau de comercializare, fără acea vinovată tendință de a da buzna în viața și sufletul creatorilor, ca femeile ce năvălesc în apartamentul unei mari curtezane defuncte, e utilă atât pentru cunoașterea sufletului uman ca atare, cât și pentru lămurirea mai exactă a sensurilor operei.

Și chiar dacă am admite poziția lui Mihail Dragomirescu, ce nu voia să se intereseze decât de opera în sine, ca de un produs obiectiv pus pe masa de disecție a criticului, și tot ajungem la un fel de tipologie a operelor, cu indicarea fiziologiei lor intime, care arată cum „comedia se mișcă“, ceea ce nu poate fi decât foarte interesant. Acest fapt e pentru inteligență un rar exercițiu de perspicacitate, cu variații aproape la nesfârșit. Artele, producând la unii oameni, fie cât de rari, dorința de a studia viața și operele creatorilor, se constituie în ocazie prelungită și incisivă de a duce la o serioasă cultură, în care cunoașterea joacă un rol dominant. Un Vasari – și alții – sunt un Diogene Laerțiu al artiștilor.

Amintind ceea ce am spus în prima parte a acestui studiu, că artele au fost un aliat puternic pentru religie, muncă și magie, cari sunt și factori de cunoaștere, după cum au fost și pentru petrecerile în grup ale oamenilor, oferindu-le producții atrăgătoare, cu care prilej ei învățau foarte multe lucruri (șezători, cisle, hore etc.), vedem că mijloacele gnosice indirecte ale artei se pot compara cu cele directe, ca importanță în progresul cunoașterii.

Dar cu aceasta nu putem spune că am terminat, fiindcă resursele artei, dacă sunt enumerabile până la un punct destul de continuat, în schimb, nu sunt, propriu-zis, inventariabile. Aici se potrivesc cuvintele lui Ruskin: „este nefundată afirmația că mijloacele poetice ar trebui să aibă sau că ar avea vreodată un caracter definit“ (*Însemnări despre artă*, 1968, p. 35). Iar prin mijloace poetice trebuie să înțelegem aici mijloacele artei în general.

## Capitolul XI

### Ultime delimitări și armistițiu

Alta e obligația noastră după această relativ îndelungată cercetare: să încheiem socotelile cu noțiunile cari au format leitmotivul paginilor de față, făcând recapitulările necesare și, mai ales, ultimele delimitări, cu speranța de a ajunge cel puțin la un armistițiu de frontieră.

Am văzut care e deosebirea dintre simbol și alegorie (dintre simbol plenar și simbol alegoric, în expunerea de față) și dintre mit și legendă. În simbol, obiectele din categoria pe care o simbolizează semnificantul participă la acesta, fiindcă el este un obiect împlinit, un model expresiv, și tocmai de aceea își integrează și funcția de simbol. El e un individ puternic, dar, totodată, e și un „universal“, însă realitatea la care se referă îl depășește în număr și variație, deși e carențială în membrii ei.

În alegorie, obiectele semnificate nu participă la factorul semnificant în ceea ce privește natura intrinsecă a acestuia (nu e înrudire de natură) sau participă printr-o analogie parțială ori formală, prin care alegoria sugerează o idee. De aceea putem spune că simbolul e ontologic, pe când alegoria e logică, adică în domeniul logicei... Primul ne face să cunoaștem plenar o existență, ultima ne dă ori ne valorifică o idee. Nimeni nu spune de Harpagon că e o alegorie; el e un caracter psihic, unul din chipurile sau monștrii cari populează existența, dar, dacă cineva ar desena două șiruri de dinți apropiindu-se de o unghie (potrivit procedului: „își mănâncă de sub unghie“), aceasta ar fi numai o alegorie. Melcul, pentru a indica



încetineala sau lenea, e o alegorie, dar leneșul din Creangă (*Povestea unui om leneș*) e un simbol. Un porumbel sumar schițat, chiar de Picasso, e o alegorie, căci el știe tot atât de puțin despre problemele păcii cât știe un trandafir sau un crin. Dar un înger e *simbolul* păcii, după cum e și al purității, și al activismului moral.

În simbol (plentar) semnificantul și semnificația sunt de aceeași natură, numai că în diferite grade de calitate și cantitate, de împlinire. Culorile nu sunt simboluri, cum crede un critic, ci *semne*, convenții (pentru japonezi unele culori au altă semnificație decât pentru europeni) ori cel mult sugerează anume stări de spirit. Un vultur, pentru a arăta curajul, un lup, pentru cruzime: alegorii. Cantemir a scris *Istoria ieroglică* în alegorii, nu în simboluri. Aici cititorul poate face multe exerciții și exemplificări pe tema în chestiune.

Cât despre mit și legendă, nu spune nimeni „legenda lui Prometeu” ori „legenda Genezei” (*Vechiul Testament*), ci mitul lor; și nu spune nimeni „mitul rândunicii”, „mitul ciocârliei”, ci legenda lor, fiindcă legenda, oricât ar fi de poetică și de fecundantă pentru spirit, se aplică în aria istoriei și naturii, pe când mitul are direcții de transcendență.

Rămân, pentru un plus de precizare, raporturile dintre simbol, mit și metaforă. Confuzia care se face între ele ține, între altele, de faptul că toate sunt duale. Nu numai simbolul e dual, după cum am afirmat, ci toate aceste valori. Toate au un semnificant și o semnificație, un corp semnificant și o arie semnificată. O altă cauză a confuziei posibile este pentru că, în cazul creațiilor scurte, ca *Psalmistul* lui Blaga, simbolul și metafora se identifică. De aceea am spus că uneori coincid. Mai mult: am mai spus despre metaforă că e o mică mitologie, iar Vico a scris chiar din timpul lui că e un „mic mit” (Vianu, *Despre stil și artă literară*, p. 31), deși credem că, procedând așa,

facem mai mult... o figură de stil, pentru a pune în valoare această minune intimă, această suveică scânteietoare, această delicioasă scamatorie, care este metafora.

Cu această rezervă s-ar putea susține că simbolul, metafora și mitul își au originea în ceva comun (Mihail Dragomirescu spune că alegoria e o „metaforă prelungită“, *Teoria poeziei*, p. 160), așa cum simțurile își au originea în sensibilitatea periferică, unică, a primelor forme biologice, și că fraza sau propoziția sunt un laborator minuscul, în care se experimentează metafora, mitul, simbolul.

Desigur, mai e și o cauză, aproape neliniștitoare, ce poate duce uneori la confuzie între termenii în discuție, ca și între simbolul plenar și alegorie: natura lor ambiguă în unele cazuri, tranzitorie sau șerpuitoare. Dar tocmai de aceea ne trebuie mai multă atenție, dacă vrem ca aceste noțiuni cu diafragma subțire să nu-și treacă apele una în alta. În cazurile când lucrurile se prezintă clar, și acestea sunt cele obișnuite, vedem că simbolul (plenar) e un *precipitat gnosic*, o rezultată, oricât de patetică, pe când mitul e o acțiune, o demonstrație epică. De aceea simbolul există în sine (după ce a fost creat) și e aproape atemporal, pe când mitul e strâns legat de forma timpului. Din acest punct de vedere am merge mai degrabă spunând: simbolul este *static*, mitul este *dinamic*. E dinamic în sensul că se desfășoară în timp, deși trimete sensuri dincolo de timp, căci, altfel, și simbolul e dinamic, în sensul că dă de gândit și poate aminti de mit, poate chiar face să se reproducă în mintea noastră un mit.

Desigur, toate aceste lucruri sau afirmații trebuie luate întrucâtva și *cum grano salis*<sup>1</sup> – căci așa e gândirea filozofică, de multe ori, spre deosebire de cea științifică și mai ales tehnică, în care, în general, nu e nevoie de grăuntele în chestiune. Mai cu seamă în arta plastică se

<sup>1</sup> „În linii mari“ (lat.).

vede cu siguranță caracterul static, deși dinamic – câteodată la nesfârșit – ca sensuri, al simbolului. Dar, în esență, așa e în orice artă. De exemplu, *Luceafărul* lui Eminescu. El e și mit și simbol, și temporal și atemporal, și dinamic și static, după punctul de vedere din care îl considerăm. Ca desfășurare a unei acțiuni, *Luceafărul* e un mit, dar rezultatul la care ajungem citindu-l e un simbol, în înțeles static și viu în același timp, atât de puternic, încât parcă afectează însăși Existența. *Luceafărul* lui Eminescu nu e tratat ca o stea, în caz că ar fi alegorie, ci ca un caracter, ca o ființă fabuloasă. Astronomia, aici, e numai cadru maxim sugestiv. Tot așa, Sisif, Prometeu etc. sunt simboluri, duc la un simbol, dar au rezultat dintr-un mit, instrumentarea lor s-a făcut prin ajutorul unui mit. Altfel, simbolul poate fi creat și fără mit, printr-o descriere sau prin opere ale artei plastice. Mitul e narațiune, regizură în timp, simbolul e static, cel puțin în raport cu corpul mitului. El e ca un puț adânc, pe care îl privim în sine și, cu voie sau fără voie, ne lăsăm emoționați de lucirea enigmatică și parcă eternă care vine din abis și în care se reflectă cerul.

Dar metafora? Insistăm asupra naturii ei stilistice, unde îndeplinește o mare funcție. Dacă o scoatem din cadrul stilului și o extindem la o parte ori la tot cuprinsul operei, e ca o revărsare de ape; în această inundație filozofică ne întoarcem la omogenitate și la toate transformismele cu cari unor autori le place să jongleze. Așa cum a început să se întrebuințeze astăzi acest termen, metafora tinde nu numai să devină o noțiune supraordonată, dar chiar să le devoreze pe celelalte; nu mai e nevoie de simbol, de mit, dicționarul se simplifică, materia primă a metaforei e pentru toate construcțiile și confuzia sau metamorfozele se înmulțesc. În această situație toată arta e numai metaforă, iar gnosa ei este un proces de metaforizare. Metafora e un



fel de Lonchaney, omul cu o mie de măști, pentru fiecare nevoie câte una. Dar unul din motivele pentru cari s-a născut filozofia e tocmai să pună ordine, distincții, limite, însă limite cari să sugereze, de multe ori, nelimitatul...

Acum, privind toate cele șase mijloace gnosice directe din hexagonul artei, o concluzie se impune: *convergența lor spre simbol*. Mitul, dacă e cu adevărat artistic, duce întotdeauna la simbol; metafora e pentru gloria simbolului și, în parte, chiar pentru constituirea lui; gnosa afectivă stimulează potențele artei și adâncește simbolul; elasticitatea categoriilor oferă moduri, incredibile, la prima vedere, de a se constitui simboluri cu fațete neașteptate; autorii fantastici autentici sunt Amundsen și Stanley, în explorarea continentelor artei; iar ceea ce am numit „crearea obiectului” perfectează simbolul ori chiar îl creează. Deci, finalitatea artei este simbolul și toate mijloacele ei de cunoaștere conduc în fel și chip la un proces de simbolificare. Artă e artă legitimă întru cât ea creează simboluri, iar artistul e un creator adevărat întru cât vede lumea în constelări de simboluri și poate să le valorifice și pentru alții. Toate drumurile duc la Roma, iar în artă Roma se cheamă simbol. De aceea, dacă se spune, cu drept sau fără drept, „mit simbolic” și „metaforă simbolică” (acestea sunt mai degrabă tautologii), nu se poate spune „simbol mitic” și „simbol metaforic”, deși vreun condei grăbit poate să comită și astfel de combinație. Căci simbolul, fiind finalitatea artei, este singur, având attributele în el însuși, sau restul e un instrument pentru el. Cu atât mai mult cu cât sunt simboluri cari se pot crea și fără mit și fără metaforă, dar nu se poate artă fără simbol.

Simbolul e totodată scopul artei și cel mai important mijloc el ei. Ceea ce rămâne în mintea noastră după ce am cunoscut o operă de artă este un număr de simboluri și un



*hinterland* de imagini cari le servește. Iar spunând aceasta înțelegem simbolul plenar în primul rând și, după aceea, simbolul alegoric.

Așadar, cunoașterea artistică ea însăși este, în ultima analiză, o cunoaștere simbolică sau un proces de simbolizare. În măsura în care un creator reușește să ducă la bun sfârșit acest proces, el contribuie la cunoașterea umană și nu e numai un artist, dar și un filozof și om de știință, însă dizolvați într-un fel și subordonați modului de a fi al artei. Dacă Hegel și Vianu au spus că poate fi artă fără simbol, e fiindcă ei au înțeles impropriu simbolul, dar n-au înțeles impropriu arta. În consecință, înțelegând în mod propriu arta, ei acceptă de fapt și simbolul; fără să se fi gândit, ei fac apologia simbolului, pe care primul îl critică, iar ultimul îl limitează.

Am formulat această concluzie, care vine să confirme pe aceea formulată în capitolul despre simbol, în alternativa că trebuie să reducem totul la unitate. Adică, să aplicăm și în acest domeniu un fel de *monism*: o singură lege care să le implice pe toate. Nu vedem însă pe care motiv cele șase mijloace gnosice, la cari se adaugă mijloacele indirecte, n-ar putea fi considerate separat, ca o pluralitate de moduri și instrumente prin cari arta contribuie la cunoaștere. Dar, dacă se impune ideea unității, vom spune că aportul artei la cunoaștere constă esențial în simbol, referindu-ne la gnosa directă a artei. Este el un aport specific? Metafora, de la prima vedere, apare ca ceva specific artei. Mitul complet realizat, de asemenea. Simbolul, considerat ca un individual cu sens general, nu poate fi creat decât de geniul artistic. Când apare în filozofie, în religie ori în altă parte, apare ca o incursiune pozitivă a spiritului artistic sau ca o asociere salutară a acestuia.

Cunoașterea directă prin artă este în mod specific un proces de simbolizare, în care lucrează însă nenumăratele

mijloace sau resurse ale artei, producând întotdeauna un curent de înălțare spirituală, așa cum albinele, nenumărate la număr, instalate în diferite puncte, produc, prin vibrațiile la unison ale aripilor lor, curenți continui de aerisire a stupului.

## Capitolul XII

# Rezultate și limite

Aprilie 1970

Deosebiri între cunoașterea artistică și cea filozofică (și științifică)<sup>1</sup>:

1. arta nu dă o cunoaștere *completă*, cum dă filozofia, ci numai aceea pe care a încercat-o autorul, și nici amănunțită, când e vorba de *Weltanschauung* (mulțumindu-se cu un sentiment *weltanschauungic*, mai ales cu unul de optimism și de pesimism, ori de pietate, ori de cerbicie, eventual revoltă, cu liniște sau nevroză etc.). Nu se poate vorbi de un sistem de metafizică, și aproape nici de unul de etică, [atunci] când e vorba de contribuția artei, [a] literaturii;

2. arta nu face sistem; ba, admite mai multe contradicții, și asta nu-i strică. Filozofia tinde către sistem, și, *chiar când e aforistică, ea e, în fond, sistematică*, dacă e adevărată filozofie; *discontinuitatea e numai în formă*. Iar contradicția e întotdeauna o scădere în filozofie, ceea ce nu e în artă, unde uneori e chiar o valoare, mărinind puterea de impresie (căci așa e viața, așa e inima omenească);

3. arta nu justifică niciodată afirmațiile (sau numai excepțional, prin unele personaje); și nu justifică mai ales sculptura, pictura, arhitectura, muzica; afirmativul e la maximum în ele, la apogeu.

---

<sup>1</sup> Asupra *Criticii cunoașterii artistice* se concentrează majoritatea însemnărilor lăsate de Băncilă pentru acest ultim capitol, neterminat. În afară de cele 34 de fișe cu caracter sintetic, reproduse în continuare, se află în arhiva sa alte 165 de fișe dintre septembrie 1970-1979.

Filozofia, de obicei, *le justifică*; ea e o disciplină de argumentare și chiar de *pledoarie*. Numai filozofia de aforisme sau cea de eseuri (și nu întotdeauna), ca aceea a lui Keyserling etc. nu justifică, ci face din *afirmare* pedestalul său;

4. în sfârșit, este nevoie să aibă întotdeauna *stil*; acesta impune ideile ei. Filozofia nu are indispensabilă nevoie de stil (și, mai ales, știința). Desigur, stilul poate fi de folos filozofiei și științei, dar nu le e indispensabil; pe când arta fără stil încetează să mai existe. Chiar o creație ca aceea a lui Rebreanu, Stendhal are stil. Literatura impune uneori idei false ori smintite prin stil; uneori, și filozofia (Nietzsche), dar la filozofie stilul e mai puțin important, deși, când există, face un efect și mai mare, căci niciodată nu e mai minunat decât când adevărul se unește cu frumosul. Așa e divinitatea.

Iulie 1970

#### Insuficiențele artei:

1. nu dă sistem; dar nici unele filozofii nu dau (Nietzsche), cel puțin din punct de vedere formal;

2. mai grav e că nu dă o cunoaștere completă, doar o viziune vagă (ceva optimism, tragism ori pesimism etc.). În nici o carte de literatură nu vei găsi, de exemplu, un tratat de metafizică ori de psihologie. Când un Ossip Lourié a vorbit de filozofia romancierilor ruși *înseamnă că a extras-o el și, în parte, a construit-o*;

3. nu justifică, mai bine zis, nu argumentează sau nu verifică adevărurile. Artă *expune* și atât. Iar dacă uneori argumentează (prin meditația unui personaj ori prin intervenția autorului), nu *asta* ne convinge. Ci aici este marele merit al gnosei artistice sau al experienței artistice: că adevărul se impune prin el însuși, fiindcă e profund și real, ori fiindcă e înrudit cu noi. Deci, în adevărul sau în ideile unei opere de artă noi ne recunoaștem, și asta e



principalul. De aceea unii oameni se recunosc, iar alții, nu. (O fată nu-l înțelegea pe Ion al lui Rebreanu și declara că e *artificial*, că un om nu poate fi așa.) Într-o operă de artă o epocă se recunoaște, alta nu, ori gradul de recunoaștere are variații, uneori chiar la același om (după vârstă etc.).

Când adevărul artistic e recunoscut de toate timpurile și de toți oamenii avem pe Homer, Shakespeare, dar și atunci ecoul nu e la fel la toți oamenii.

Arta expune, nu argumentează, ea revelează.

Nici o femeie n-a făcut un sistem de filozofie, dar artă a făcut, și chiar romane. Asta e semnificativ. Istoria filozofiei e o istorie masculină (ca și a războiului). Femeile nu fac sisteme filozofice fiindcă au mai mult decât bărbații sentimentul vieții; și poate pentru că, într-un fel, sunt mai filozoafe, mai resemnate în ceea ce privește metafizica, mai religioase, văd mai bine inutilitatea încercării de a vedea adevărul metafizic prin mijloace pur umane (cel mult au scris ceva eseuri: V. Woolf).

Decembrie 1970

### Critica cunoașterii artistice:

I. Arta dă o cunoaștere nesistematică, cu prea multe contradicții, difluentă și incompletă (de exemplu, nu te învață matematică ori chimie); iar în materie de metafizică repetă ce au spus filozofii (în cap cu Lucrețiu) (deci, contra lui Al. Dima, care spune că tot ce e în natură e și în artă).

Materialul dat de artă e foarte valoros, dar, dacă te limitezi la el, înseamnă cam cum e să te hrănești numai cu lichide. *Arta ia mult de la filozofie și știință*, e debitoarea lor – și invers.

II. Evrika! Arta se pretează la simplificare ori denaturare. Filozofia și știința le înțelegi ori nu, pe când arta toată lumea crede că o înțelege, dar, de fapt, mai toată

lumea o denaturează (caracterul aparent popular al artei). Această denaturare este în trei sensuri:

1. cei mai mulți oameni cetesc romane, teatru, nuvele și chiar poezii mai mult pentru intrigă, ori ca să treacă timpul, să *omoare timpul*. Ce înțeleg persoanele feminine, în general, din romanele pe cari le citesc? De obicei, oamenii caută în artă hașiș ori pornografie. Nu e de vină arta, dar matematica, de exemplu, nu se pretează la denaturare;

2. cititorii rareori iau morala din artă<sup>1</sup>, dar perversiunea o iau. Uitarea de sine din artă nu e morală, ci psihologică. Mai mult, ei se pot satisface moralmente trăind sentimentele morale numai în artă;

3. partea cea mai interesantă e că, atunci când avem de-a face cu esteți puri (mai mult sau mai puțin puri), mai ales printre cei bogați, ei pot face din estetism, din trăirea estetică, o gândilare rafinată (vorba lui Caragiale: „care te gâdilă pe d-ta câteva minute”); sau, cum a spus recent un critic, o *empirie*. În adevăr, izolarea cu trăirea pur estetică, mai ales dacă e superficială, poate fi o empirie ca oricare alta (plus prezumție).

III. Orice s-ar zice, adevărata cunoaștere rămâne tot cunoașterea abstractă.

IV. Artă dă Absolutul<sup>2</sup>, să zicem. Dar de unde știi că-l redă? Mare temă: arta nu argumentează nimic.

Iulie 1971

### Critica cunoașterii artistice:

1. e caleidoscopică la exces, divergentă (prelungirile se pierd în... cosmos). Și filozofia e contradicție, dar nu până

<sup>1</sup> În arhiva filozofului se află 66 de fișe despre *Artă și morală*, datând din perioada februarie 1956 – decembrie 1978.

<sup>2</sup> Despre *Artă și Absolutul* se păstrează în arhivă 148 de fișe datând din 1960 – 1979.

la confuzie. Elasticitatea cunoașterii artistice se pierde adesea în ceva difuz, ca vitraliile unei catedrale spre seară. E frumos, dar nu ajunge;

2. nu e completă, se referă aproape numai la om; ce e filozofia antropologică, dar ce e arta! În nici o operă de artă nu vei vedea, propriu-zis, o metafizică completă, doar câteva idei, atitudini de ansamblu (optimism, pesimism, tragism, spiritualism etc; cam atât), cari înfățișează un simbol de om: creatorul respectiv. Poeții cari au făcut propriu-zis metafizică ([cei] cari au făcut filozofie propriu-zisă au devenit filozofi ori au băgat filozofie în operele literare și le-au hibridizat) sunt cu idei de împrumut (Lucrețiu, Wagner), de aceea artiștilor nici nu li se cere *originalitate de idei* – în schimb, li se cere originalitate de metafore, compoziție, de teme. La filozofi e invers: nu li se cere originalitate de stil, compoziție, de metafore, în schimb li se cere originalitate de idei. O idee imitată compromite pe filozof, o metaforă împrumutată compromite pe artist;

3. nu înseamnă că, dacă redă Absolutul, îl și cunoaște, deși arta e condiția primă ca să-l cunoști. Don Juanul nu cunoaște amorul – psihologia amorului o fac toți filozofii hirsuți, cari nu s-au înfruptat decât foarte puțin din aventura erotică, [dar] cari, de obicei, s-au înfruptat pe sponci din experiența erotică;

4. presupunând că, în adevăr, arta dă Absolutul, *de unde știi că-l redă?* Care e judecătorul sau... *absolutometrul* în acest domeniu? Cum stabilim, așa zicând, *gramajul de Absolut* dintr-o operă de artă? Asta n-o poate face arta, ci filozofia;

5. în sfârșit, gnosa artistică nu e precisă (doar la unii plasticieni de tip parnasian, și atunci pe bibelouri mai mult), ci se complăce în imprecizie. Cert e că arta e profundă (iar știința, precisă), că prin ea ridicăm o treaptă de cunoaștere sau coborâm una în profunzimea realului. De aceea trebuie o disciplină de cunoaștere.

### Critica cunoașterii artistice:

1. dacă dă trăirea Absolutului nu înseamnă că dă și cunoașterea lui, deși asta are mare importanță (cum am văzut la gnosa artistică și la crearea obiectului);

2. arta nu face sistem – și sistemul, oricât ar fi de criticabil, din cauza excesului făcut de filozofi, mai ales, e totuși necesar pentru cunoaștere. Marile cunoașteri artistice rămân ca niște intuiții în adânc, ca niște *sonde* (sondagii într-o planetă enigmatică – ca pietrele aduse de pe Lună), ca *intuiții fundamentale*, legate între ele doar organic (ca florile în brazdă), ca într-o plasă de chimism intern. Analogie cu centrii nervoși din corpul animalelor când încă nu era făcută legătura între ei și cu atât mai puțin nu era creierul. Aceste intuiții artistice sunt foarte adânci, dar ele formează mai mult o rețea decât un sistem. Filozoful trebuie să ia aceste intuiții adânci ale artei și să le valorifice filozofic.

Atunci, ce este, în definitiv, cunoașterea prin artă? Răspuns. Gnosa artistică constă în nuclee de sens în inima lucrurilor, formând o feerie de tip galactic, fiindcă unele intuiții sunt mai însemnate și celelalte gravitează în jurul lor.

Temă: Intuițiile artistice trebuie să fie luate de filozofie ca material prelucrat o dată. Așa cum știința a prelucrat o dată, în alt mod, datele realului. Cunoașterea deplină trebuie să fie lămurită *de trei ori prin foc*, adică prin trei trepte: știință, artă, filozofie; și, la urmă, religia, care le cuprinde pe toate și le dă cunoașterea maximă.

Altă formulă a cunoașterii prin artă. Adevărul e că arta e un tip de cunoaștere și chiar un mod principal al cunoașterii umane, fără ca această cunoaștere să fie primul scop al artei și cu atât mai puțin un scop exclusiv (cum e în știință și artă). E mai degrabă ca în religie, unde cunoașterea e profundă, dar primul scop e *mântuirea*. Filozofia



trebuie să întrebuințeze atât datele științei, cât și ale artei, pentru a funda o cunoaștere superioară.

Septembrie 1971

Critica gnosei artistice:

1. arta nu *justifică*, nu motivează, nu explică. Nu motivează decât cel mult prin pledoarie și stil (expunere cu stil). În special arta nu dă legi – ele, deși nu sunt indispensabile în cunoaștere, sunt necesare din punct de vedere practic.

Cunoașterea metafizică este chiar în afara *legii* așa zicând științifice. Deci, arta e *constatativă*: triumful admirației. E bine și așa, dar nu putem rămâne aici;

2. cunoașterea artistică e neunitară. E adevărat că viziunea unui artist are un tot organic, dar cititorul care adună în mintea lui multitudine de asemenea viziuni nu are unitate. Rezultă contradicție (mai mare decât în filozofie), vag, confuzie lirică, cu ceva oniric și fantastic-fantasmagoric. E ca și când te-ai hrăni numai cu lichide; deci, nesistemtizare și nemotivare;

3. dă Absolutul? Noi credem că da, în orice caz, arta dă și ceva adânc, dar:

a) e un Absolut oarecum simplu, când e vorba de metafizică (Absolutul nu poate fi decât metafizic): pesimism, optimism etc. Nici o artă n-a creat un sistem metafizic (nici Lucrețiu);

b) să admitem că arta dă Absolutul, că ea e țesută sau făcută din *sirene* de sens absolut, dar de unde știm asta? Pentru a fi siguri trebuie să facem tot filozofie<sup>1</sup>.

Un lucru e sigur: cu arta ridicăm încă o treaptă în cunoaștere.

---

<sup>1</sup> În 1975 autorul a adăugat pe această fișă:

„a) arta creează *obiectul metafizic*, obiecte metafizice;

b) arta e creată de inconștient, mai ales, care e în legătură cu absolutul lucrurilor”.

Știința e verificată și sistematică (arta nu e sistematică și nici nu cere să fie verificată ca adevăr: e destul să fie frumoasă, însă, dacă e și adevărată, cu atât mai bine. Obligația ca arta să fie *adevărată* – ca idei – e de natură *morală*, culturală, nu estetică), iar arta e profundă. Întrebarea e: se pot alia avantajile științei cu ale artei fără ca acestea să fie anulate ca discipline? Poate fi o disciplină care să aibă rigoarea științei și profunzimea artei? Măcar într-un fel sau în parte.

Punând această întrebare m-am gândit la filozofie, fără ca deocamdată să luăm atitudine într-un sens sau altul.

15 octombrie 1971

Limitele artei *en tant que connaissance*<sup>1</sup>:

1. din virtutea artei de a se lipsi de alte valori sau conținuturi și de a le pune în valoare rezultă și un pericol: acela de a da putere de impunere elementelor negative. Perversiunea umană s-a servit adesea de acest privilegiu al artei pentru a pătrunde mai mult în societate și cultură. De fapt, din acest punct de vedere se poate spune că cele ce au adus marea transformare a lumii moderne au fost *tehnica și artele* (și în special literatura).

Dar aceasta este (în completul ei) o chestiune, în primul rând, de filozofia culturii, de politică și de etică. Se cuvenea însă menționată aici ca una din primele limitări ori carențe ale gnosei artistice;

2. arta e, între altele, *geniul afirmării*. Ea prezintă *lucrurile*, etalează adevărurile sau ideile, dar *nu le justifică*. Nu în artă să căutăm *motivări*. Ea ne spune în primul rând *ceea ce este ori ceea ce poate fi* și ne lasă pe noi să gândim asupra lor – dacă suntem în stare. E adevărat că, uneori, găsim *ergoterii* în artă și chiar mici expuneri ori dialectici

<sup>1</sup> „Ca și cunoaștere” (fr.).

de idei, dar ele sunt mai mult pentru a *reda un tip de om*, de existență. Artă e triumful lui *este*, al unui *este jubilent*. Aranjându-și imaginile și chiar ideile, ea pare că spune, ca monarhii de odinioară: *puisque tel est notre bon plaisir*<sup>1</sup>;

3. cunoașterea artistică e incompletă. Este și un fel de enciclopedie, dar mai mult a *omului*. Nimeni nu învață, de exemplu, geologie, fizică, matematică, și nici *metafizică*, din artă, iar dacă unii autori fac paradă de chimie, să zicem, e pentru a se lăuda ori tot pentru a *reda un tip*. A fi cult pe baza artei înseamnă și a studia științific și filozofic operele de artă, și a medita asupra lor, deci înseamnă a depăși arta. Altfel înseamnă a face cultură ca un om ce se hrănește numai cu lichide;

4. cunoașterea artistică e *contradictorie*. Mai mult, uneori face caz de contradicții fiindcă au efect artistic. Dar contradicția nu e o cunoaștere decât în anume condiții, pe cari nu le realizează arta (de exemplu, prin transfigurare ori „dialectică”), ea nici nu se gândește să lichideze contradicțiile. Așa că, dacă ceea ce am numit elasticitatea categoriilor gnosice e un avantaj (fiindcă dă un registru complet de cunoaștere într-un domeniu), e și un dezavantaj;

5. asta duce la faptul că arta nu face sistem. Ea dă o cunoaștere de *tip galactic*, o atmosferă, o mentalitate, uneori numai o zbatere. Sistemul a fost pe nedrept urgisit, fiindcă adesea a căzut în artificializare sau procustizare. Dar idealul gnosic rămâne tot sistemul, cum rămâne tot *unitatea* (și nu contradicția), chiar dacă contradicția are valoare;

6. în sfârșit, arta dă Absolutul; *noi credem asta*. Cine n-a simțit Absolutul într-o rugăciune (în religie) ori în muzica „divină” a unui Bach, Beethoven greu îl mai simte aiurea. Dar arta nu poate ști că dă Absolutul. Dacă îl dă, asta n-o poate spune decât filozoful.

<sup>1</sup> „Căci aceasta este plăcerea noastră” (fr.).

Știința, arta: moduri, chiar (poate) trepte de cunoaștere. Cu arta mergem mai în adânc, deși mai nesigur, mai neorganizat. Ne întrebăm dacă nu e și o cunoaștere care să fie sistematică precum știința și profundă ca arta. Am numit filozofia. Ne punem această întrebare cu privire la filozofie, sau să fie oare filozofia? Ar putea fi filozofia? Când face știință, filozofie, artistul împrumută. Lucrețiu a luat din Democrit, Goethe, când a făcut filozofia culorilor ori biologie, n-a mai făcut artă.

Mai 1972

## I

1. Tipologie; în unele opere predomină mitul, în altele, stilul etc.;

2. se ajunge oricum la ceea ce s-a numit *universul artistului*<sup>1</sup>;

3. și la magia artei.

Arta nu poate să nu fie și cunoaștere:

a) ea dă numai drama cunoașterii? Dar asta e imensă – deși dă mai mult;

b) alții (Vianu, *Estetica* II, p. 110-112) cer să reducă arta numai la sentiment ori numai la imaginație; dar și sentimentul e cunoaștere. Chiar dacă ar fi numai sentiment, arta e tot cunoaștere.

## II

Mai interesant e să vedem de ce s-a ajuns la ideea neangajării gnosice a artei. Cauze:

1. individualismul comod – rafinat al sec[olelor] al XIX-lea - al XX-lea;

2. ca reacție contra sociologismului excesiv, a angajismului (vorbă de lehamite);

---

<sup>1</sup> Despre *Universul artistului* se păstrează în arhiva filozofului 43 de fișe, dintre iulie 1970–1975.



3. uneori, sub pretextul angajării, apăreau opere de artă dubioase, cari făceau carieră și perverteau o întreagă cultură. Așa se explică purismul lui Maiorescu, care, în fond, a fost *cel mai eficient angajism*.

### III

Excese în direcție contrară (săritură din cal în cal): Marin Sorescu și Lucrețiu; Novalis. Încă o dată, care e adevărul? Artă e și o gnosă, deci cari sunt lipsurile și limitele?

1. Artă și morală, artă și eroarea; fiindcă dă mare preț păcatului ori erorii și fiindcă, îmbrăcându-l în haină strălucită, îi dă un fel de legitimare sau, în cazul minim, o scuză: „crimă frumoasă“, „incendiu frumos“, „crimă perfectă“;

2. artă uneori amăgește (măsluiește subtil) cunoașterea; vezi, de exemplu, definițiile metaforice ori expunerile lirice;

3. nu e o cunoaștere completă;

4. nu e sistematizare, ceva galactic, dacă nu cumva haos (trebuie ca cititorul să fie un gânditor puternic pentru a selecta și organiza). Unitatea artei e de *atmosferă* și mentalitate;

5. nu justifică;

6. dacă dă Absolutul – și cred asta, până la un punct – dar cine spune că-l dă? Artă e geniul afirmației (ori negației), numai atât. Da, artă merge mai adânc decât știința, dar nu e o cunoaștere de ansamblu, deplină.

Trebuie să mai căutăm o disciplină. Am numit filozofia.

Septembrie 1972

Artă dă și cunoaștere, mai mult, ea e și un mod al cunoașterii umane, și încă, unul fundamental – fără ca aceasta să fie primul ei scop.

Scriitorii cointeresați (minusgheizați<sup>1</sup>) iau rețeta și, mai adăugând câteva crime în text și mai multă senzualitate, ajung de sunt citiți. Atunci ei înșiși se cred mici zei și nu admit să stea decât pe tronuri, fie și de celuloid.

Arta e un univers: atâtea universuri câți artiști sunt, numai universurile galactice le egalează ca număr. Iar în univers faci descoperiri gnosice la infinit. Fiindcă, dacă valoarea de cunoaștere a artei e o certitudine, e mai interesant să știm de ce s-a contestat de atâtea ori. Două motive:

1. unii au exagerat valoarea de cunoaștere a artei, începând mai ales de la gânditorii romantismului german și mai ales cu Schelling și Novalis, până la... Sorescu al nostru, care, călare pe micul și deliciosul eseu, prefață la cartea lui [*Teoria sferelor de influență*]<sup>2</sup>, declară, nici mai mult nici mai puțin, că Lucrețiu a anticipat știința modernă și că lirismul poetic de mare calitate (pe care-l preferă epicului și celorlalte genuri literare) poate deveni o abstracție profetică, ce luminează din urmă secolele și mileniile (ca să exagerăm și noi). Dar exagerările, chiar când sunt necesare din punct de vedere strategic, produc reacții tot atât de exagerate în sens contrar;

---

<sup>1</sup> Acest termen creat de Băncilă este o prescurtare criptică a „comunismului“, desemnat prin termenul german *Geheimnis*, prescurtat – Gh.: „interzis“, „oprit“.

<sup>2</sup> Lacună în text; reconstituirea ne aparține. Nu este însă vorba de prefață, ci de capitoul II, intitulat *Linii și nelinii în natura lucrurilor*, în care Sorescu scrie: „Dacă ne interesează modul cum filozofia poate constitui izvor de poezie, unde începe una și se termină alta, ori cum se interferează aceste forme ale spiritului și ale sufletului, exemplul lui Lucrețiu este cel mai elocvent. E, de altfel, și singurul poet care are un sistem filozofic, fiind în același timp și poet în așa de mare măsură, încât nu poți spune dacă trăiește mai mult printr-o latură sau prin alta (ca laturile unui unghi). Antichitatea e încă plină de surprize (...). Lucrețiu se profilează ca un genial precursor“ (Marin Sorescu, *Teoria sferelor de influență*. București, Editura Mihai Eminescu, 1969, p. 30).

2. sociologismul exagerat, dublat de politicianism sau moralism, sau teologism. Orice artă e socială, în fond, și susține ceva, dar, când ea devine o anexă a Ministerului de Interne, lucrurile se schimbă. Profită nu geniile și talentele mari, ci pseudoscriitorii, talentele minore și oportuniștii, bucuroși cu toții că li se dau directive, machete și rețete; și astfel se văd repede bogați în ranguri și înconjurați de huzur, pe deasupra mai socotindu-se și binefăcătorii omenirii. Arta devine schematică, artificială și avocățască. Dar alde – Gh.<sup>1</sup> spun: nu e așa, ci să fie *totodată* și artă adevărată; și partinică, și artă cum se cade. Ei, dar asta nu se poate: e ca și când ai astupa gura cuiva și ai cere să cânte ori să respire. Arta cere ca primă condiție libertatea. Păsările nu cântă în colivie; iar când o fac nu sunt privilegieri. Cine a auzit o privighetoare solfegiind dumnezeiește dintr-o cutie?

Acest sociologism interesat a adus altă reacție. Și așa s-a ajuns la... teziștii artei pure, fără să bage de seamă că ei înșiși deveneau teziști, programatici. S-a mai adăugat și individualismul, și epicureismul modern...

Septembrie – octombrie 1972

I:

Lucru cert, arta e și cunoaștere, și mod fundamental (Emilian Constantinescu). Încât mai interesant e să vedem cum s-a ajuns să se conteste artei caracterul gnosis:

1. excесе;

2. sociologism. Mallarmé: lehamite.

Arta nu urmărește în chip direct și formal cunoașterea, aceasta e un mijloc, și în stare implicită; arta nu e un discurs ori un memoriu științific.

---

<sup>1</sup> Vezi nota 1 de la pagina 152.

## II. Limite:

1. artă și morală; anarhia socială; rafinarea maladivă, artificială, vanitoasă; *izolare între statui și tablouri*, între cari stai ca un mic Buddha (grangurii au făcut asta, Bogdan-Pitești);

2. dar noi vrem Absolutul, altfel ne ajungea și știința; din punct de vedere al cunoașterii:

a) arta, un univers; *un univers magic*; dar universul înseamnă Tot și Totul nu-l poți concepe fără esență unificatoare, care e în mod necesar Absolutul;

b) artistul are atitudine față de viață;

c) arta dă destinul (Thibaudet);

d) arta și infinitul, eternitatea, marile probleme de cari nu se ocupă știința și pe cari filozofia le tratează abstract;

e) cum ajunge creatorul la simbol: prin fenomenologie; prin platonism; prin transfigurare;

f) Platon și Schopenhauer;

g) în adevăr, noi credem că arta dă Absolut, dar presupunând că-l dă, de unde știm? Numai filozofia poate ști sau cel puțin ea se ocupă formal de asta, chiar dacă își fărâmă capul de zid;

3. arta nu justifică nimic. Ea e geniul afirmației, al expunerii. Când face silogisme ori pledoarii a ieșit din teren;

4. nu sistematizează, ori sistem de atmosferă și mentalitate, care nu ajunge până la cunoaștere. Din acest punct de vedere, arta se poate defini ca intuiții galactice. Artă dă cultură, dar cine s-ar limita la ea fără să studieze împrejur s-ar hrăni numai cu lichide, ori ar umbla printr-un templu în care sunt figuri și icoane ale tuturor religiilor, un templu al indiferenței de atitudine;

5. în concluzie: față de știință, care are imensul avantaj că dă pozitivitate și aplicabilitate, dar ne leagă de aparențe, arta merge mai în adânc, pierzând în pozitivitate. Dar cunoașterea nu se poate opri aici. Ea vrea și alte certitudini.



Pelerinul gnosei nu se poate opri, el poate merge mai departe, întrebându-se dacă nu mai e și altă modalitate de cunoaștere. Am numit filozofia.

Iulie 1973

Limite și concluzii:

1. cunoașterea cea mai proprie – cel puțin pentru orientare – e cea abstractă, totuși. Chiar și simbolul are valoare prin abstracțiunile ce se detașează (mereu) din el;

2. arta nu motivează gnosa ei, adevărurile ei;

3. arta nu sistematizează, sau e o sistematizare de atmosferă, narație, descriere;

4. arta poate încuraja imoralitatea socială și *impuritatea*, chiar fără să vrea. E adevărat că și filozofia poate face asta (și încă cum! Ca acel filozof „american“ de azi, ce pledează pentru eliberare intimă etc.), dar filozofia adevărată nu face asta, pe când opera de artă amorală poate fi operă de artă adevărată, deși mai adevărată ar fi dacă ar fi și pură. Și filozofia poate corupe, dar atunci e o filozofie greșită. Pe când arta poate fi imorală rămânând artă, deși în scădere;

5. în sfârșit, opera (cel puțin mare) de artă dă ceva din Absolut; cred în acest fapt și îl simt, dar rațional de unde știu? Asta nu poate spune arta. Nici știința. Ci filozofia (aceasta are creatorul artei și al filozofiei).

9 august 1973

### *Inducția poetică<sup>1</sup>*

Arta are cunoaștere – au dovedit-o și paragrafele precedente –, dar care e mijlocul principal de cunoaștere al

<sup>1</sup> În arhivă, 18 fișe despre *Inducția artistică*, dintre iulie 1970 – martie 1978.

ei? Știința se servește mai ales de experiență și deducție, filozofia, de mai multe mijloace (vom vedea), dar arta de ce se servește în mod principal? Obișnuit, se spune: de intuiție. Alteori se spune: de instinct. Artistul are sau nu are instinct. Se mai spune de la un timp: arta esențializează, deci ea se servește de esențializare. Dar nu știm bine ce este instinctul; în cazul de mai sus se face doar o metaforă, mutându-se instinctul din domeniul biologic în cel spiritual. Însă instinctul, în cazul de față, este tot o intuiție. Cât despre esențializare, ea e rezultatul, nu mijlocul. Afară de faptul că esențializări fac și știința, și filozofia, dar altfel.

Rămâne deci intuiția. Ce este ea nu ni se spune, rămâne ca o etichetă (academică). Noi vom încerca să arătăm ceva în acest sens – cel puțin ce e *preintuiția* sau calea care o precedă. Aceasta este ceea ce vom numi *inducția poetică*. Ce este inducția în logică, se știe; se pleacă de la multe cazuri concrete pentru a se ajunge la o lege ori la o formă, la o structură; deci, la o *sărăcire* a realului, dar la un fundament al lui.

În inducția poetică cel mai important este invers: se pleacă de la multe cazuri concrete, dar pentru a se ajunge la o valoare și mai plenară, chiar mai concretă – la un tip simbolic. Artistul construiește o schemă, pe care o umple cu toate trăsăturile concretului. De fapt, sunt trei feluri de inducții poetice:

1. prin acumulare (cuplare) (și eliminare): scriitorul pune în personajul pe care l-a observat și alte însușiri specifice, luate de la persoane ori cazuri înrudite, pentru a da astfel o și mai rezonantă plinătate personajului ales ori cazului. Din multe persoane observate se face chintesența concretă a unuia, care a servit *numai ca prim model*. Iar după aceea scriitorul face o fabulație (roman, nuvelă, piesă de teatru, poem), în care personajul ori personajele găsesc

cadrul ideal de valorificare. Totodată scriitorul elimină ceea ce ar contrazice sensul tipului ori l-ar îngrămădi sau difuza;

2. prin simplificare (și esențializare) scriitorul liric, de exemplu, alege din stările lui sufletești pe cea care e mai caracteristică și mai directă și o pune într-o poezie ori mai multe. De cele mai multe ori scriitorul respectiv a observat mai multe asemenea stări ale lui și când dă pe cea mai expresivă o cântă în poezie. Atunci ea s-a precizat complet la el. Atunci o detașează de restul fenomenalității lui psihice, o adâncește și o dă ca pe o esență; ca într-un fel de „parantezare“ de fenomenologie poetică. Rareori însă, aceasta chiar de la început: de fapt s-au acumulat și aici mai multe impresii și o alege pe cea care s-a precizat mai mult. E o simplificare în *adâncime* și aici elimină scoriile, lucrurile secundare sau contrazicătoare (dar, ca și la nr. 1, păstrează contradicțiile *interne*, cari dau specificitate tipului sau cazului);

3. prin integralizare. În acest caz, scriitorul dă idei filozofice în aforisme, reflecții, sugerări risipite din când în când. Dar acestea s-au făcut posibile după o lungă experimentare a vieții (la scriitorii tineri a fost și la ei o experiență, deși principalul e proiecția lor, vezi și *arta naivă*.)

După ce s-au făcut toate acestea sau în timp ce se fac, apare intuiția, *dacă apare*, momentul transfigurat. (Intuiția căreia îi spunem inducție, fiindcă principalul e la cazul 1 de mai sus, unde se face acumulare-acuplare.) Artele înseși se pot clasifica după aceste trei feluri de inducții poetice. În genul epic e mai ales *inducția-simplificare* (dar care ajunge la detectări-sondagii în esența existenței: parcă se crapă pământul și apare lavă din adânc); în arta plastică e *inducția-acumulare* fără fabulație (cel mult o presupunem noi, de exemplu, povestea unui erou); în muzică e inducție-simplificare și integralizatoare; în muzică e lirism adânc și filozofic (pentru cine poate să-l aibă, când ascultă), iar

fabulația e *lipită*, e adăugată de cuvinte (pe cari e bine să le știi de mai înainte: libretul, recitarea).

*Luceafărul* lui Eminescu e ceva *complet* și epic, și liric, și filozofic: artă supremă. Unii socot poezia lirică principala artă, alții, cea epică, alții... etc. De fapt, aici sunt preferințe subiective. În arta epică poate fi și lirism, precum și filozofie; cele trei inducții nu se resping, ba, ideal e să se combine în ceva integral; spre asta se tinde azi, când se vorbește de romanul-poem?

*Intuiția* are loc în urma experienței acumulative (cum zicea Napoleon că țâșnește intuiția după mult studiu și meditație. Uneori precede experiența, dar tot în urma altor experiențe și meditații). Dar numai la cei chemați; vulgul trăiește din instincte, obiceiuri, conformisme. Intuiția apare la naturile pure și adânci, cari știu să prindă ajunurile<sup>1</sup> Existenței. În intuiția-simplificare e o parentezare și scriitorul face în parcela aleasă și un fel de dezghiocare a sensului.

La scriitori se adaugă limba: lexic bogat sau sintaxă elegantă, perioade armonioase. Apoi: compoziție arhitecturală, sens de ansamblu etc.

11 august 1973

### *Gnosa artistică*

Pot spune și așa. Gnosa artistică are trei mijloace:

1. inducția poetică (prin acumulare și selectare, prin cuplare);

2. apriorismul practic (ceea ce am numit inducția prin simplificare; adică, autorul își cântă ori proclamă *adevărurile lui*, stările lui de suflet, cari nu-i sunt date din studiul experienței, ci, în esență, îi sunt motive și numai trezite de contactul cu non-eul;

<sup>1</sup> Lecțiune incertă.



3. aforistica difuză (care nu e întotdeauna ori nu e la fel de bogată sau la fel de valoroasă) ce e risipită în operă și exprimată mai mult în nuanțe.

August 1973

Limitele gnosei artistice:

1. gnosa artistică nu e completă, nu-ți spune ce e în chimie etc., nici cum s-a făcut lumea. A te instrui numai cu arta înseamnă să te hrănești numai cu lichide;

2. nu dă cunoștere sistematică, ci difuză. Sistemul are și el valoare;

3. nu e abstractă; e drept, *arta e un concret din care emană perpetuu abstracții*. Din artă se desface profuzie de abstracții, ca un izvor de apă minerală din care ies mirosuri continui. Dar abstracțiile artei sunt vagi, n-au precizie, și tocmai în asta constă valoarea lor. Precizia e însă necesară și ea în cunoaștere, și mai ales pentru viața practică. Știința e prin excelență precisă, iar maximul preciziei este *cuantificarea*;

4. arta nu motivează (sau foarte rar și cu riscul de a cădea în didactic);

5. arta și morală; când e morală ori religioasă, ori socială, e minunată, dar care e imorală e mare pericol. Consumatorii de romane (ca și de cinema, teatru etc.): ceva biologic, un fel de *drogare*. Nu învață mai nimic, ci ca să-și piardă vremea (să omoare timpul), ori din vanitate; nu e cultură. În preistorie și în societatea patriarhală arta era îmbinată cu fond moral, religios, filozofic. Nu autonomizările-demitizările nocive, uneori demonice, perverse, de azi. Cea mai mare erezie: că arta e morală prin ea însăși (ori că e o religie a artei). Societatea umană: pe solul literaturii s-au înșămânțat germenii desfrâului; în Apus n-a fost așa (adică nu a pledat pentru – Gh.<sup>1</sup>), dar a pledat

<sup>1</sup> Vezi nota 1 de la pagina 152.

pentru individualism și perversități adeseori. În Italia, azi cinematograful face propagandă pentru – Gh.<sup>1</sup>, pentru succes comercial și pentru scopuri politice.

Omul comun nu trăiește în primul rând arta în artă, ci imaginea lubrică; succesul pornografiei. Dar chiar și cel care trăiește atunci când e opera de artă în față ori o citește, o aude, *după aceea* lucrează în el imaginea ori sugestia lubrică sau antisocială, și nu tentația pe care i-o dă haina artei;

6. cred că arta dă Absolutul, un ecou al lui. Dar de unde știi? Asta n-o poate vedea decât filozofia. Pentru siguranța Absolutului să avem ceva care să fie și complet și abstract, și sistematic. (Dar moral?) Trebuie să ne adresăm altei discipline: filozofia, de care vom vorbi altă dată. E adevărat că e un tragic al filozofiei: poate ea să-și țină promisiunile? Adică să ajungă la Absolut? Vom vedea.

August 1973

Arta dă cunoaștere – e cert; atunci de ce s-a ivit purismul? Iată cum se pot explica lucrurile. Purismul s-a ivit pentru că:

1. s-a căzut în didactic, arta s-a didacticizat uneori (la Lucrețiu mai merge, lumea era mai receptivă atunci pentru înțelepciune, dar modernii sar de un metru când aud de didacticism și de moralizare). Morala, didacticul moralizator ori politic au supărat;

2. arta angajată (care vrea și cunoaștere, dar și un catehism social, un *instructaj* sub forma artei) a exagerat și ea. Și individualismul modern s-a iritat (plus artificializarea elegantă) și atunci a căzut și el într-un exces: a lansat tema că arta n-are nimic comun cu cunoașterea, cu instruirea (vezi cuvintele lui E. Constantinescu);

<sup>1</sup> Vezi nota 1 de la pagina 152.

3. s-a exagerat valoarea de cunoaștere a artei, din care s-a făcut un instrument gnosic mai important decât știința și filozofia; Blaga a spus că *uneori* adevărul se exprimă mai ușor prin artă. Și a spus: se exprimă, nu se descoperă. (Să verific.) Vezi ce a scris M. Sorescu etc. Vezi câte opere tendențioase au apărut în epocă contemporană, ca *niciodată în istorie*. Curioasă contradicție azi: lumea nu vrea didactic în artă, și totuși, se vorbește mereu de artă angajată (intervine și conformismul).

24 aprilie 1974

## I

Din ansamblul considerațiilor arătate rezultă că arta are o mare virtute gnosică. Artă dă un univers. Se vorbește de universul fiecărui artist, iar mai mulți artiști sau mai multe opere de artă dau un caleidoscop ontologic, o floră de universuri cari încântă și hrănesc spiritul cititorului, ascultătorului etc. Mijloacele ei, în acest sens, sunt numeroase, dar cel mai specific îi este *simbolul plinar*, așa că face să ne oprim un moment asupra lui, pentru a-i vedea mecanismul din punctul de vedere al logicii.

Și anume: arta vine cu o metodă logică nouă (în mod implicit, nu explicit): *inducția poetică*. Ea e ceva invers inducției baconiene (sau inducției complete), care simplifică și reține numai generalul, pe când inducția poetică sau inducția simbolică *adună generalul în individual*; ea nu elimină, nu simplifică, ci acumulează. Elimină numai ceea ce e discordant cu simbolul plinar și cu tipul.

E adevărat, arta operează și intuiții discrete în suflet sau situații (vezi, mai ales, poezia lirică pe care unii o consideră artă supremă, ori în muzică. Muzicantul de geniu intuiește în sufletul său trăiri cari sunt adevăruri generale sublimе), bazându-se pe un singur caz (o trăire a poetului

sau scriitorului), iar asta are valoare umană, dar e totodată și ceva general, tipic sau simbolic, deci e un caz nu *simplificat*, ci tot concret, în care se adună, de fapt, generalul.

## II

Potența gnosică a artei e ceva atât de vădit, încât apare curios că nu s-a văzut ori că a fost combătută, dar, dacă vom cerceta să vedem de ce s-a combătut un fapt atât de evident, vom înțelege și mai bine problema sau de ce nu s-a văzut puterea de cunoaștere a artei. Cauze:

1. așa-zisa *artă angajată* a făcut caz, adeseori demonstrativ, de cunoașterea și educarea-formarea modelelor; revoluție prin artă. Dar asta a iritat individualismul, mai ales modern, și mai ales pe grațuitiști, pe seniorii (sau cari se credeau astfel), pe castelanii artei pure, văzând în angajare și cunoaștere o atingere a artei, o servituzare a ei;

2. înțelegerea greșită a modului prin care arta poate fi gnosică. Adică tezism-tendenționism ori didacticism. Asta a alterat arta. Căci arta e adânc gnosică, dar *în mod indirect*. Deci, în mod indirect ea e mai adânc cunoscătoare decât arta didactică (acum însă e un război exagerat contra didacticului, se vede „didacticism“ în orice, și într-o frunză care se clatină în vânt. Criticii fac pe grozavii).

Că arta are gnosă puternică, deși în mod implicit, se vede din faptul că publicul și chiar copiii sunt avizi, de câte ori, să audă, să vadă artă, în primul rând, fiindcă sunt *curioși*; nu în primul rând pentru emoția estetică în sine (care vine și ea), ci în primul rând fiindcă vor să afle, să descopere luminări în romanul, nuvela, piesa de teatru etc. pe care o citesc.

Iar curiozitatea e un *factor gnosic* prin excelență. „Și ce s-a mai întâmplat? Spune, spune“ zice chiar omul din popor ori copilul;



3. exagerarea. După contestarea potenței gnosice a artei s-a trecut la exagerarea valorii științifice ori filozofice a artei. Iar cu exagerarea lucrurile stau astfel: ea poate fi utilă, poate ajuta la cunoaștere, ca și la emoție artistică, dar poate și distruge totul (*qui embrasse trop n'embrasse rien*<sup>1</sup> se potrivește și aici). Ca exemplu, să citez din prefața lui Marin Sorescu la volumul *[Teoria sferelor de influență]*, unde face din Lucrețiu un mare deschizător de orizonturi filozofice și științifice, când, de fapt, el a versificat ceea ce se știa de la Democrit.

### III

Și cu asta punem în chip necesar problema limitelor gnosice ale artei, nu numai rezultatele pozitive, ci și limitele. Tabloul limitelor cunoscătoare ale artei:

1. arta dă foarte multe cazuri sau simboluri plene, un material imens, organizat în armonii minunate, dar valoarea gnosică depinde de puterea de meditare a gustătorului de artă. Altfel, ceea ce se întâmplă foarte des, totul rămâne o plăcere trecătoare sau chiar mai mult o trăire esențial biologică. A rămâne deci strict la gnosa artei e de multe ori, dacă nu întotdeauna, ca și când cineva s-ar hrăni numai cu lichide;

2. arta nu poate da o cunoaștere completă. Nimeni n-o să învețe chimie ori geologie și botanică din artă. Poate să întâlnească pagini despre chimie, arhitectură (vezi la Călinescu), dar asta e pentru a descrie un tip, ca mijloc de a construi un tip de om (oameni – și ca paradă). Cel mai mult se învață din artă filozofie și mai ales psihologie. Artă e, în definitiv, o *antropologie patetică* mai mult chiar decât filozofia, care se ocupă să dea realitatea în sine, nu numai de om;

---

<sup>1</sup> Vezi nota 1 de la pagina 99.

3. *arta nu motivează*. Ea este geniul afirmației, ca și proverbele, maximele, ca și, în cea mai mare parte, religiile. Dacă încearcă să motiveze, cade în didacticism;

4. *nu e sistematică*. Sistemul e o adunare, un calapod oarecum și o procustizare a realului. Iar arta e liberă, spontană, respectă realul. Sistemul e și didactic, deși poate fi măreț, poate să facă concurență onticului, așa cum romanele (Balzac), epopeile pot face concurență stării civile ori istoriei.

Trebuie să recunoaștem însă că arta are „sistemul“ ei, dacă vrem să păstrăm tot acest cuvânt, adică modul ei de a organiza materialul și toată gnosa. El poate fi admirabil, chiar sublim, dar gustătorul de artă trebuie să-l spargă pentru a extrage cunoștințele și a le organiza în sisteme proprii și propriu-zise;

5. *arta nu dă cunoaștere abstractă*, de aceea nu e nici sistematică, sistemul se bazează pe abstracție și etajare-derivare.

Temă de mare valoare: adevărata cunoaștere e, *în faza ultimă, abstractă*. Nu mai vorbim de abstracția *cuantificată*, de legi cuantificate (vezi logica). Dacă nu ajungi la cunoașterea abstractă, rămâi în starea (faza) tribală a cunoașterii.

Dar trebuie să recunoaștem, e destulă abstracție în artă: a) vezi semnificația de ansamblu a unei opere artistice; b) sensurile cari „exală“, dacă putem spune așa, din fiecare simbol, ca dintr-un clivaj spiritual, în care însă obiectul rămâne întreg (simbolul). E o continuă respirație de sensuri în artă și *valoarea acesteia e mai ales după numărul și adâncimea acestor sensuri*: sugerări pe cari le dă concretul artistic (simbolul plenar).

Și aici ne întâlnim iar cu arta abstractă. Abstracționismul: s-ar zice că el infirmă teza noastră că arta nu dă cunoaștere abstractă, dar nu e așa. Fiindcă arta abstracționistă e,

în fond, un omagiu adus figurii abstracționismului în artă, e un *figuretinism*, menit să se pună în mai mare volum un sens, o idee. De aceea se caută o figură *nouă*, dar și mai expresivă, o figură mai schematică și mai calculată, dar care să închidă o temă, o idee. Asta, când ideea există, fie cât de vagă; dar la artiștii mediocri nu prea sunt idei și așteaptă să... le pună privitorii. Și, chiar când nu e nici o idee, e o *enigmă*; e bună până la un punct, această enigmă joacă rolul unei idei. „Ce a vrut să spună autorul“ asta impresionează pe privitor. Totul e ca artistul să reușească în a face să se creadă că a pus o idee, chiar dacă nu e nici una. Căci în arta abstracționistă lucrează și mulți farsori cari, mulți, împrumută; formula se pretează la asta (ceea ce nu e la arta clasică). De cele mai multe ori, „operele“ abstracționiste sunt figuri (criptice) parodice, cari dau impresia că în ele se mișcă o gănganie.

Abstracționismul – cel reușit – e arta de a potența un sens (de obicei banal), e arta de a scoate noi potențe din figuri, e un *figureteism* pe un plan mai înalt ori mai abstract. De multe ori nu se înțelege nimic, mai ales dacă autorul a uitat să adauge... „modul de întrebuintare“. Din punctul de vedere estetic în abstracționism e *figura*.

Nu ignorăm că sunt literați cari fac expuneri abstracte sau paradă de știință pozitivă, dar, dacă asta nu e pentru a construi un tip (vezi în *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski, ce discuție lungă și strânsă între criminal și procuror; e ceva abstract, dar s-a redat un tip) – vezi ce am spus mai sus –, ori, dacă nu miroase o poză, fie și subtilă, apoi trebuie să-l consideri și pe autor ca un personaj din roman.

Dar, cu tot volumul ei de abstracții, nu se poate spune că arta dă o cunoaștere abstractă a realului, ci mai degrabă o potențare a sensurilor lui abstracte și nu *noi abstracții*, cari variază după autor și după cititor; și abstracții lirico-intelectuale, abstracții trăite, neinventariabile, uneori chiar

neprecizabile: o gnosă afectivo-intelectuală, bazată pe contemplație, visare, revelare în lanț.

Cu asta însă nu se zidesc cetăți (de spirit). Și se poate spune că nici un cititor-privitor-ascultător de artă n-a ajuns mare numai din asta. Artă dă un univers, dar un univers în care se simte nevoia să intervină un geometru;

6. am ajuns astfel la marea problemă: poate artă să redea Absolutul? Căci doar *asta* ne interesează în primul rând (*that ist the question*<sup>1</sup>).

Artă nu dă, după toate probabilitățile, o *trăire* a Absolutului (ceea ce e prima condiție a cunoașterii, să pozezi obiectul – în orice domeniu). Cine a audiat un preludiu de Bach, o simfonie de Beethoven, ceva din muzica populară și n-a simțit că universul își revelează un reflex funciar și viața, un destin ultim? Cine a ascultat muzică mare și n-a intuit fragmente din meridianele de dinăuntru ale Universului, acela a pierdut poate pentru totdeauna – afară de religie etc. – să prindă ceva din Absolut.

Și totuși, asta nu e suficient. Nouă ne trebuie o *interpretare a Absolutului* trăit (altfel putem cădea în pură halucinație, fie și sublimă), chiar cu riscul de a falsifica acest Absolut; dar spiritul nostru are nevoie de această falsificare. Iar această interpretare nu o dă artă, sau [dă] numai un amănunt intelectualizat. Nu un sistem și nu o trăire, după cum am văzut.

Și însuși faptul dacă trăim în adevăr Absolutul în artă nu poate fi justificat sau dovedit de arte, ci de filozofie.

În concluzie: gnosa artistică face un pas înainte față de cea științifică, iese din fenomen sau promite să iasă. E o treaptă mai mult. Întrebarea este: poate exista o disciplină care, ajutându-se, între altele, de știință și artă, să aibă

<sup>1</sup> „Aceasta este întrebarea” (engl.).



abstracția, motivarea, sistematizarea științei, dar să aibă absolutul artei?

Să încercăm cu filozofia.

August 1974

## I

Deci, arta are valoare gnosică, asta e un adevăr cert, după expunerea de până acum; și prin ce mod specific cunoaște? Prin simbol. Iar simbolul ce este? E o *inducție poetică*. Ce este arta? Ceva ce, în loc să gnoseologizeze prin renunțarea la concret și individual, ea procedează invers: îmbracă un caz ori o situație individuală cu toate *caracterele tipului*, adunate de la toți cei ce se aseamănă, eliminând numai ceea ce ar putea să dilueze (contrazică) tipul și lăsând și anume trăsături individuale: 1) noțiune individuală; 2) plasticizată și 3) reprezentativă.

## II

Cum s-a ajuns atunci la ideea că arta nu are cunoaștere ori scop de cunoaștere:

1. fiindcă propagandiștii politici, moraliștii și pedagogii, și mai ales primii, au făcut prea mult caz de artă, literatură (considerând-o o armă din panoplia lor ideologică). În felul acesta au stricat și arta cel mai adesea, și au glorificat lumea cu moralism, politicianism, tendenționism (deosebirea dintre tezism și tendenționism să o fac aici, dacă n-am făcut-o în alt loc);

2. fiindcă unii au exagerat valoarea gnosică a artei (să citez din Sorescu; iată-l, deci, pe Lucrețiu și poezia lirică cei mai mari oameni de știință! Aici se potrivea cel mai bine dictonul: *qui embrasse trop n'embrasse rien*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Vezi nota 1 de la pagina 99.

### III

Concluzie justă: rezultate și limite.

Prin artă omenirea și-a anexat un nou mijloc (mai adânc) de cunoaștere. Ne oprim aici? Nu. Ci trebuie să ne adresăm și altei discipline.

2 februarie 1975

### I

Concluzie: arta înseamnă, dacă nu în primul rând, dar imediat după el, cunoaștere. Modalitățile ei gnosice sunt multiple, după cum am văzut, dar, în esență, se pot reduce la *inducția poetică*<sup>1</sup>. Chiar poezia lirică e, în esență, o astfel de inducție, fiindcă poetul se ia pe el ca ceva reprezentativ, ca un model uman (în carne și oase), sub unul din aspectele lui. Iar muzica este *lirism* înainte de toate, lirism ce se servește de sunete: însăși muzica epică e lirism, în fond.

Dacă artistul, literatul dă cunoștințe informative și sensuri exprimate precis, asta e că atunci vorbește în el omul de știință și filozoful, cari, în măsuri diferite, există în orice om și mai ales la artist. Fără *idei* n-ar exista patetica creatorului de artă.

Orice operă de artă are o *temă*, e *tematistă* (propun acest termen pentru a înlocui pe cel suspect: *tezistă*). Numai tendențioasă să nu fie!

### II

De ce s-a combătut ideea că arta e cunoaștere/și cunoaștere? Din trei cauze:

1. s-a *exagerat* puterea gnosică a artei, mergând până la a o socoti ca principalul mijloc uman de cunoaștere (vezi

<sup>1</sup> Pe fișă, următoarea adăugire din 20 februarie 1975: „Să pun: 1) inducția poetică și 2) apriorismul subiectiv. În arta lirică autorul se dă pe el ca model, ca tip, la cunoașterea căruia a ajuns printr-o decantare și sintetizare inductivă – invers decât cea științifică”.

Marin Sorescu etc. Încă o dată s-a adeverit dictonul: *qui embrasse trop n'embrasse rien*<sup>1</sup>);

2. s-a făcut adesea din artă un mijloc de propagandă, mai ales politică, socială ori morală. Și s-a căzut în tendenționism (artă artificială).

Asta a adus creația cunoscutului *artă pentru artă*, arta pură. Dar orice artă adevărată e *pură*! În sens: fără idei social-politice, morale. Mai ales în epoca modernă și contemporană arta a devenit și un arsenal de război;

3. în sfârșit, s-a format o idee falsă de poet, de artist, ca de un fel de nobil om... iresponsabil. O dovadă e că, dacă un om de știință sau un filozof a scris și poezii, știința sa, mai ales filozofia lui, e acceptată mai greu. Cazul Blaga. În genere așa e: filozofia poeților (nu cea care *rezultă* din opera poetică) e cam literară, iar poezia filozofilor e cam cerebrală; dar nu e întotdeauna așa: de exemplu, Blaga. Și noi aici ne referim la elementul gnosis din opera de artă, nu la filozofia *formală* a poeților sau artiștilor. Gnosis *din artă* ne interesează, și nu cea de... seminar a artiștilor. (Să nu se uite că filozofia a început cu poezia, la elini, și cu religia.)

### III

1. Nu dă gnosis completă (te hrănești numai cu lichide?);

2. arta nu dă, într-un fel, gnosis abstractă, deși în alt fel orice gnosis e abstractă;

3. nu face sistem (dar îl pot face comentatorii) și are propriul ei sistem;

4. nu-și motivează afirmațiile. Artă e geniul afirmației;

5. problema artă și morală. Când artă dă cunoaștere licențioasă ori anarhică, ori de insolență metafizică, e mare pericol. Artă de acest fel a măcinat mult din disciplina omenirii, din adevăratul spirit. Anarhia de tip artistic e cea mai funestă dintre toate. Ea dă vivacitate imaginilor

<sup>1</sup> Vezi nota 1 de la pagina 99.

imorale și mai dă prezumția superiorității, deci a justificării, a unui țel de noblețe (noblețea ca mistică);

## 5. problema artă și Absolut.

Octombrie 1975

### I

Prin urmare, este evident că arta e și un mod de cunoaștere, deși nu acesta e primul ei scop, dar cunoașterea e un mijloc principal prin care ea își realizează scopul.

### II

Vom înțelege mai bine acest lucru când vom vedea cauzele, neștiințifice, dar oarecum fatale, pentru cari nu s-a recunoscut ori chiar s-a contestat puterea gnosică a artei. Ele sunt:

1. arta angajată, care implică faptul că arta e și cunoaștere, și anume, nu o cunoaștere făcută expresiv, într-un fel, prescurtată, pentru a servi scopuri politice, sociale, morale. Și orice operă contemporană este mai ales opera individualismului, atât tehnic, cât și... aristocratic – acești individualiști mai subtili au combătut cu dispreț arta angajată și implicit, funcțiunile ei gnosice, sociale etc.;

2. excesul. Să citez un pasaj din Marin Sorescu, unde spunea lucruri piramidale despre Lucrețiu (care nici n-a fost original). E ușor să găsești geniu, să descoperi în chip retrospectiv, adică după ce descoperirile au fost făcute, la anticii mai vechi, anteriori descoperirilor.

### III

Acesta e rezultatul pentru cunoașterea prin artă, dar să nu exagerăm și noi. Gnosa artistică are limite:

1. nu e completă;
2. are abstracții (chiar la infinit), dar nu abstracții-legi, și cu atât mai puțin legi cantitative, pe cari se bazează



aproape toată civilizația actuală și mai ales tehnica, industria. Există chiar arta abstracționistă, care e o artă, de fapt, filozofică și e valoroasă când e reușită, adică atunci când creatorul are *cap* (e filozof) și mijloace de expresie: Brahms, Moore etc. Artă abstractă prin culori: geniul lui Țuculescu – mare artist –. Aici să arăt ce i-am spus lui Orleanu, completându-l: arta e observație, simțire sau trăire, gândire, inspirație, exprimare. Brâncuși a fost și un filozof (și mare). Imaginația are rolul să construiască o figură prin care să dea un sens (ce nu poate fi decât abstract). Nonfigurativul abstracționist se servește de non-figură empirică pentru a ajunge la o figură pe planul abstracției ori al transcendenței concretului. Artă abstractă e nonfigurativă, pentru a da o figură pe un plan mai înalt: o figură a ideii. Un fel de pretext-semn-ghicitoare-oracol, prin care sugerează ori redă o idee, realizând astfel sinteza între concret (empiric) și abstract (general); e și o problemă de logică (a cunoașterii) aici;

3. gnosa artistică nu explică, nu justifică. Ea e un geniu al afirmației sau negației (care, în fond, e tot afirmație, fiindcă negația se face pentru a impune sau afirma anume valori, în numele unor valori);

4. nu dă un sistem, ori îl face cititorul, gustătorul de artă;

5. artă și morală. Unii individualiști declară că arta e morală prin ea însăși și că e o religie. Artă a avut un mare rol în descompunerea nervurilor moralei și în subminarea socială. Creatorii totuși talentați ori pornografi au fost niște carii de „elită“, carii subțiri, cu atât mai periculoși. Diavolul se semețește de artă și de dialectică (vezi cum a răătăcit Raskolnikov). Valoarea supremă e Binele;

6. artă și Absolutul.

Din cele arătate s-a putut vedea că arta e și unul din mijloacele fundamentale ale cunoașterii, din partea omului. Atunci de ce s-a contestat arta?

## I

Că de multe ori s-a exagerat și exagerarea aproape întotdeauna e unul din mijloacele distrugerii (anulării) ideilor sau valorilor, după ce a servit să le valorifice.

## II

Arta angajată. Pentru aceasta, arta e un fel de luptător de front, un soldat înarmat cu toate sulile și spadele aurite, și tiran. Arta e o formație de război, o falangă sau un servitand. În secolele moderne, contemporane, mai ales, arta a făcut parte din teatrul pasiv al faptelor sociale. Acest fapt a supărat mai ales pe puriștii artei și pe individualiștii prețioși, ori pe unii naivi, cari credeau că se lezează un principe, un templu.

## III

Dar asta nu înseamnă că gnosa artistică nu are un rol social, ori roluri sociale, și, pe de altă parte, că această gnosă nu are limite. În adevăr:

1. gnosa artistică nu e completă. Nimeni nu-și dă doctoratul în geologie, chimie, matematică, medicină etc. prin artă numai, deși unele personaje din conducere, mai ales, pot face paradă de științe (ca, de exemplu, Călinescu – arhitectură sau chimie);

2. nu e sistematică. Arta are sistemul ei propriu, care nu e al științei;

3. nu verifică afirmațiile și nu dă explicații sau motivări (deși personajele pot discuta, ori autorul, să facă caz de explicări). Căci arta nu trebuie să cadă în didacticism, care

e unul din mijloacele de a o ucide. Curios: arta e pură, dar nu suferă didacticul (care dă cunoaștere ori învățare, vezi dicționar). Azi însă e prea mare animozitate contra didacticului: e și asta o exagerare. Viața e formată în mare parte din exagerări;

4. nu e abstractă; aici e un mare proces: orice gnosă e, de fapt, abstractă (chiar și cel mai simplu concret) și n-are valoare decât în măsura în care sugerează abstracții, înțelesuri fie cât de vagi sau chiar necesar vagi, până la un punct; concretul artistic e învăluit de un roi de sensuri ce se emit mereu, ca dintr-o sursă de prețioasă energie a cosmosului spiritului.

Și totuși, gnosa, mai propriu, este *legea*, iar *legea* (noțională) cea mai precizată e *legea* cuantificată (discuție);

5. arta are două tăisuri: sublimează ideile pozitive, dar și pe cele negative, le dă o strălucire care le face mai pătrunzătoare și, deci, *contagioase*, suspendând simțul critic.

Aici, marea problemă: artă și morală. Căci arta e morală prin ea însăși, iar unii vorbesc de „religia artei“ fără să știe ce spun.

Își corespund simpatia morală cu cea artistică și cultul divin cu cel lumesc (vezi și abuzul de expresii: „diva cutare“, „divinul cutare“, aplicate personalităților artistice ori actorilor; ceva tipic modern). Mai ales în lipsa de credință a modernilor, în continua lor laicizare, arta începe să fie considerată de cei mai aleși (ori mai pretențioși) ca o înlocuitoare a religiei, ca rațiune de viață. *Rațiune de viață* poate fi, dar ca *ocupație* și cu condiția ca în jurul artei să se adune toate valorile spirituale. Fără suflu religios, moral, social, moare însăși arta și se transformă în cabotinism sau virtuozitate, ori exhibiție;

6. și cu asta ajungem la marea problemă; dă arta Absolutul? Căci aici e miezul cunoașterii (pe drumul<sup>1</sup> cel

<sup>1</sup> Lecțiune incertă.

practic). Toate capodoperele dau vibrație, sorb de absolut, sunt sorburi de absolut, cosmosuri de spirit absolut. Marile capodopere sunt universuri ale spiritului, și mai ales muzica (vezi teoria lui Schopenhauer): deci, o ierarhie a artelor, din acest punct de vedere, dar e riscant, căci nu [numai] poezia (și mai ales cea lirică) poate da sugestii de absolut, [ci] și sculptura, pictura, arhitectura mare etc. În orice caz, cine n-a simțit că e furat de vârtejuri de absolut ascultând pe Bach, Beethoven, văzând pe Michelangelo, da Vinci, Rafael, citind și recitind pe Homer, tragicii greci, Shakespeare etc. și-a pierdut viața; adică, moartea gnosei. Rugăciunea, arta, prietenia, bunătatea, eroismul, jertfa etc. dau sensuri de absolut.

Dar una este a trăi Absolutul și alta a-l cunoaște propriu-zis; deci, orice trăire nu se poate fără nici o cunoaștere.

Trăirea unui sens, a unei valori e mare lucru și e prima condiție a gnosei în domeniul valorilor spiritului; căci trăirea unei valori înseamnă că ai *posedarea obiectului de studiat* (aici e chiar un început de cunoaștere). Multe curențe filozofice, ideologice au fost în istorie și mai ales în epocile noastre, fiindcă nu s-a posedat obiectul (vezi în problema națiunii ori a religiei: ateii n-au *posedat obiectul*, n-au cucerit religia).

Obiecție: chiar dacă arta redă Absolutul și îl trăim, de unde știm că el este Absolutul? Cum îl putem deci cunoaște? Asta nu poate face decât filozofia, care are și abstracție, și sistematizare, și explicație (și stil, deci artă, adeseori). Azi însă întrebarea e dacă putem găsi o disciplină de cunoaștere care să aibă și absolutul artei, dar să aibă și calitățile științei (sistematizare etc.), să aibă și absolut, și ceva *complet* (cunoașterea întregului existenței), deci și verificare, motivare, abstracție etc. Am numit filozofia. Care nu înlocuiește gnosa artistică, cum nu înlocuiește



știința, ci le integrează pe toate, rămânând însă cu funcțiile lor independente (dar corelate). Căci toate marile discipline de cunoaștere sunt *în legătură*, fiind chei de multe ori pentru artă, religie, filozofie, morală și chiar știință (filozofia trebuie să fie și știință, iar aceasta conduce la filozofie).

Că filozofia poate fi o iluzie, asta e altceva, dar trebuie să o luăm în cercetare. Iată că aici atingem un tragic al spiritului uman, al gnosei lui, dar poate totuși că găsim o cărare salvatoare.

Noiembrie 1976

Cum se explică faptul că arta a fost socotită ca nefiind și un mijloc de cunoaștere?

## I

Epoca contemporană, printre multele ei antinomii, o are și pe aceea de a fi *intens socială și intens individualistă*; cu mare densitate de viață socială, dar și cu anarhie individualistă (vezi Schatz, despre individualism).

Intens socială: *densitate, spirit de asociație, comunicare, revoluționarism social, naționalism etc.* Mai mult, mai toate disciplinele umaniste se explică și prin prospecția socială: istoria, religia, arta (vezi Guyau), psihologia și pedagogia, dreptul, până și gnoseologia (vezi P. Andrei și în ultima carte a lui Herseni).

Pe de altă parte, intens individualistă, dar individualism de multe feluri:

1. cel anglo-saxon, individul creator, care nu așteaptă să-i facă statul o situație;

2. cel [...<sup>1</sup>] ori șmecheresc, care așteaptă totul de la stat, de la societate, ori exploatează statul, societatea (politicianismul);

<sup>1</sup> Cuvânt indescifrabil.

3. vezi și aventurierul, cel cu spirit de bursier, funcționar, pensionar;

4. individualismul à la M. Stimer; anarhismul. „Nu vor merge treburile? – Renunțăm la ele!“. Acest fel de anarhism s-a produs în epoca noastră (Diogene era altceva, deși avea și el o nuanță.) „Nu vom face trenurile să meargă!“

5. Individualismul de reacție, pe prea mare presiune socială (vezi Durckheim pentru presiunea socială) și pe fariseismul convenționalismului societății moderne. O englezoiacă a plecat la primitivi și s-a simțit mai bine acolo. Un cuplu (Hall?) a muncit în România, pentru țărani, și a fost încântat. Și Heyerdahl s-a simțit bine într-o insulă din Oceania;

6. *individualismul juisor*. La oamenii elementari ori comuni, asta înseamnă arta pornografică ori de crime; la cei rafinați arta înseamnă arta formalistă ori negativistă, parnasianistă; acești juisori sunt revoltați pe ideea artei angajate. Așa au apărut multe arte degenerare.

## II

Excesul de *știință* a dus la reacția de a urî o artă mai liberă, ca repaos al inteligenței.

## III

Munca excesivă ori chiar teroarea psihică au dus la nevoia unei arte *de deconectare* sau chiar de uitare, arta ca o artă *de drogare*, dar asta înseamnă artă ușoară, fără probleme, ușor voluptuoasă. E adevărat însă că tot azi s-a născut și complexul cenușăresei (anume, în U. S. A.), unde înainte lucrătorii citeau literatură cu conți și contese, iar țăranii români făceau basme cu împărați și boieri (nu e adevărat că lumea vrea întotdeauna artă în care să vorbească de nevoile și viața ei; ba, vrea o artă în care să le uite. E aici o mare problemă).

Cauzele ideii că arta nu e și gnosă:

I

Individualismul estetic, de obicei fără griji materiale, și mai ales în epoca contemporană. Poezia se face numai cu cuvinte (Mallarmé). (Dar totul e *ce fel de cuvinte*; și creștinismul a venit prin Logos.)

II

Exagerarea puterii gnosice a artei, mai ales în cele literare. *Qui embrase trop...* (încă o dată putem cita aceste cuvinte: Marin Sorescu etc.). Dar arta nu e un panaceu gnosic.

III

Artă (mai ales cea literară) tendențioasă. Deosebire între tezism și tendenționism. Orice mare operă are o teză, un *sens de ansamblu* și nenumărate în amănunte. Se poate chiar spune că orice lucru (sau ființă) are un sens și rolul artei e tocmai să-l reveleze (în mod expresiv). Și anume, prin esențializare și nu prin lipire sau etichetare și cu atât mai puțin prin schilodire (sau modelare deformantă). Adevărata artă e un detector (al esențelor) și un pasticiator al lor, ea face forări în adâncul realului și apoi le scoate la lumină și le dă expresie prin plasticizare. Deci, arta e totodată un scafandru și un luminător (un solarizator prin plasticitate). Ea e abisală și siderală totodată, unește adâncul cu înaltul, iar confluența lor se cheamă artă. Acesta e tezismul. Dar tendenționismul e arta nereușită și care ori nu descoperă esența, ori nu e în stare să o descopere, și împlinește această carență prin intervenții exterioare neartistice, așa că produce un fel de monștri fără viață, chiar dacă cu intenții nobile (ca în *La robe sans couture*). Citind (văzând) o operă tendențioasă, ai impresia de ceva mortuar și, ceea ce e și mai iritant, de ceva

imperialist; autorul vrea să *impună* o idee, o voință a lui, o tendință, iar asta e insuportabil, mai ales această încercare de a te încăleca. Adică, în arta tezistă (mai bine zis, firească, organică) vorbesc lucrurile, realul în modurile lui, cu tezele lui, pe când în arta tendenționistă vorbește autorul. Firește, în orice operă vorbește autorul (orice operă, cât de obiectivă, e și o autobiografie, un autoportret în acțiune, o confesiune). Dar în opera reușită autorul pune lucrurile să vorbească, pe când în cele tendențioase vorbește el în numele lor, transformându-se în avocatul lor. Operele reușite sunt „științifice“ într-un fel, cele tendențioase sunt pledante, sunt în „logică“ de pladoarie (dar în multe opere tendențioase pot fi părți admirabile, reușite, ori stilul poate fi admirabil, vezi și în Balzac. P. Istrati: tendenționismul e întrecut cu mult de talentul stilistic ori filozofic al autorului sau de părți reușite propriu-zis artistic).

#### IV

Arta cu mesaj impus (care cam pleacă de la o idee formală, nu de la o intuiție organică), adică arta tiranică, arta ca industrie tiranică, cum era – Gh.<sup>1</sup>. Arta lozincardă și interesată, în care autorii devin niște cai înhămați, conduși (și biciuiți neîncetat) de vizitii nesățioși. Aici tendenționismul și imperialismul sunt la culme (mai ales că ideologia, mesajul e contra firii). Autorul, „creatorul“, în – Gh., ajunge adesea un fel de câine ce aleargă cu tinichea în coadă: „mesajul“! Abuzul angajării artei „angajate“, care adesea e artă interesată, de vechili; astfel proliferază oportunismul și medocritatea (două orori): mercenarism și prostituare (când e și talent, e ca la Arghezi). – Gh. ordonă și *temele*, și *soluția*. Și mai vrea și

<sup>1</sup> Vezi nota 1 de la pagina 152.



realizare artistică; asta e ca și când ai vrea să cânti cu gura închisă, să vorbești cu gura închisă.

Noiembrie 1977

Cauzele ideii că arta nu e gnosică; auzele condamnării artei angajate:

Arta poate fi angajată – și e bine să fie – dar în chip firesc și cu talent, nu forțând, nu fără talent și nu interesat. (Mare parte din literatura ultimelor două secole e angajată: cea rusă mai ales, cea franceză etc.)

O cauză a revoltei contra artei cu caracter gnosic (aspect al artei angajate: vezi abuzurile unui Brecht. Cu talent și Nietzsche a impus unora idei smintite, ceva și la Schopenhauer) e oroarea multora de moralism, de didactic, de artă cerebrală (până și la Cerna văd excese cerebraliste). E destul să miroase pe departe a didactic ori a morală, ori a „duioșie“, că strâmbă din nasul lor aristocratic, prea rafinat, și sună taxiul.

Ciudățenia maximă e alta: că nu se revoltă la fel când arta e pornografică și perversă, criminaloidă, putregăioasă; o parte din succesul lui Mateiu Caragiale și Arghezi se datorează amoralității, descompunerii, anarhiei spiritelor; aceste aspecte le gâdilă sentimentele licențioase ori dizolvante din psihicul lor. Chiar publicul rămâne pe locuri când i se gâdilă glandele („mă umezeam când citeam“), ca și când i se fletează anarhia socială. Pe asta contează mai ales autorii mediocri (și filmele de cinema: senzualitate și crime).

Temă. Omul comun, mai ales, are, între altele, două aspecte; 1) ceva licențios: senzualitate, anarhie, crimă chiar; 2) dar vanitate; adică, vrea revoluție, dar fără pericol, revoluție pasivă, și speră că asta îi oferă literatura, arta licențioasă, anarhică, chiar „revoluție în genunchi“, eroism confortabil.

Dar e mult mai greu să faci artă autentică pe fonduri psihice curate; trebuie un talent infinit mai mare. Dacă n-ai talent – și uneori chiar dacă ai – dai drumul la marfă pornografică, criminaloidă etc.; reușești mai sigur, mai repede, plus că poate și tu, autor, ai în trup aceste fonduri licențioase (ca M. Preda, E. Barbu etc.). Toate astea în numele realismului. (Dar, dacă ești realist, de ce ocolești, eviți să arăți suferințele oamenilor și toate malformările din – Gh.?)

Moralul, puritatea etc. sunt, deci, un factor care îngreunează succesul, dar imoralul îl asigură mai ușor. În definitiv, de ce atâta revoltă contra didacticismului, dacă spune ceva bun și dacă nu e artificial? Artificialul e pus de cititor, de critici, cărora moralul li se pare iritant. „Ia, lasă-mă cu morala! Vrei să faci predici?” – vorbe des întrebuințate. În schimb, porcăria parfumată atrage.

8 decembrie 1978

## I

Deci, capitolele precedente au arătat că arta e și o cunoaștere, și încă, un mod fundamental de cunoaștere. (Blaga a spus că în unele situații nu s-a putut exprima ca *sens* decât prin artă.) De aceea există un univers al artei, deci, o lume gnosică extrem de bogată, care arată o gnosă dublă: cum e viziunea și lumea unui creator și cum e viziunea, lumea artei în totalitate. (E adevărat că universul artei se referă mai ales la om, la suflet, dar în filozofie e tot cam așa. Preistoria are mai ales gnosă materială și totuși o apreciem. Cu atât mai mult trebuie să apreciem arta și gnosă ei.)

## II

Și dacă gnosă artistică e o evidență, aproape un adevăr demonstrat axiomatic, cum de s-a putut susține contrariul?

Chestia e cu cântec. A vedea de ce s-a susținut *contrariul* e, deci, a adânci problema (și a infirma pe negatorii gnosei artistice). Iată cauzele:

1. estetismul individualist sau individualismul estetizant și comod. La noi, alde Lovinescu, „cercul de la Sibiu“. Parnasianism în Apus? De obicei, înși instruiți, cărora le place sau se gâdilă cu artă, dar fără obligații sau răspundere. Maiorescu la noi a fost estetizant, dar din motive sociale și naționale (în practică, funcția Maiorescu în cultura românească a fost una de om angajat, mai mult decât Gherea, așa cum etniciștii à la Blaga sunt mai etnici decât Brumeștii);

2. în schimb, unii „estetizanți“ acordă mai mare valoare produselor artistice și fiindcă miros a vizon ori a putreziciune, *splendida vitia*, și li se pare că sunt mai splendide tocmai fiindcă au vițiul. Le place rafinamentul cu miros anarhic, senzual, descompus. Un exemplu: se supraestimează *Craii de Curtea Veche* și s-a spus că autorul e mai mare autor decât tatăl său, ceea ce e, în primul rând, o prostie. Mateiu a scris câteva sute de pagini înaintea vârstei [de] 50 de ani (iar Pascalii, Eminestii au trăit mult mai puțin; s-a creat și o teorie a femeilor cu biografie [...]<sup>1</sup>) – ca un fenomen „normal“. E adevărat că paginile lui Mateiu sunt excepționale (n-ar fi fost atât de excepțional considerate dacă nu era fiul lui Iancu Caragiale; aş vrea să văd ce succes ar fi avut dacă nu era fiul lui Caragiale) și mai mult prin tipuri și limbaj; artă de portretist și de *gravor subtil*. Stilul său e o succesiune, un *șirag de camee*, o mare *reușită gliptică*. N-are epic și nici bogăție; nu are succes în altă limbă. S-a mai impus și fiindcă a descris o lume necunoscută, de un pitoresc netrucat, în perversiunea ei.

---

<sup>1</sup> Cuvânt indescifrabil.

În schimb, pe acești estetizanți îi supără când constată o preocupare morală, religioasă, națională și pentru asta scad valoarea operei. Cum îi supără cerebralitatea și la cel mai mic miros didactic sar în sus ca fripți;

3. abuzurile artei angajate, moraliste, naționaliste și mai ales socialiste, ale artistului „cetățean“, au scârbit nu numai pe estetizanți, ci și pe ceilalți. Un produs artistic trebuie să fie *artistic*, adică prima condiție este să fie realizat din punct de vedere estetic, chiar dacă asta nu e valoarea supremă (dar valorile trebuie să fie *corelate*). Și tocmai valorile înalte ajută ca arta să fie artă mare; numai cu jucării și formalism impecabile nu se creează opere geniale sau cari să emoționeze și să modeleze veacurile și mileniiile. Vezi Dante, Homer, Molière, Shakespeare, Balzac, Dostoievski, Tolstoi, Eminescu etc. Mai ales în – Gh.<sup>1</sup> s-a abuzat și s-a răsabuzat de arta-cetățean (până și Gorki a scris *Mama*, care e artificială, cel puțin în prima parte).

Cu clișee ideologice și cu poezii de patriotism partinic nu se face artă adevărată; dar arta-cetățean e o mare ocazie pentru mediocri sau talente mici să facă [o] carieră ori să-și vadă numele tipărit: A. Toma etc.

Altă cauză e că s-a exagerat gnosa artei: *qui trop embrasse n'embrasse rien*<sup>2</sup>; aici se potrivește foarte bine. Să citez un pasaj concludent dintr-o prefață a lui M. Sorescu. Dar gnosa artei e atât de mare, încât nu are nevoie de exagerări.

### III

Exagerarea în chestiune pune problema limitelor artei ca [și] cunoaștere. Se pot aduce următoarele obiecții, pe cari e necesar să le adâncim<sup>3</sup>, ca să *respectăm* gnosa

<sup>1</sup> Vezi nota 1 de la pagina 152.

<sup>2</sup> Vezi nota 1 de la pagina 99.

<sup>3</sup> Lecțiune incertă.



artistică, înlăturând reacțiile neîntemeiate și precizând granițele potențiale ale gnosei artistice:

1. gnosa artei nu e completă, dar nici o disciplină nu dă toată cunoașterea. Nici chiar filozofia, care are ca obiect realitatea totală;

2. nu e sistematică, așa cum e știința. Dar atunci n-ar fi artă, ci știință, cel mult prezentată cu scopul literar. Teză: arta are *sistemul ei*, așa cum îl are și un cântec, de exemplu; ea nu e sistematică, dar e unitară, e arhitectonică (dezvoltare);

3. nu e abstractă. Orice cunoaștere e abstractă, e adevărat, chiar și o imagine concretă, chiar și o senzație (vezi ce spune Goblot: senzația implică o judecată și, în orice caz, imaginea, senzația sugerează o stare de spirit, o dispoziție, o semnificație).

Aici, despre arta abstracționistă. Rareori abstracționismul e și artă. Am zice că arta e abstractă fără să știe că este. Când vrea să fie în chip formal, adică numai abstractă, e ceva neartistic: șaradă sau avorton;

4. arta nu garantează moralitatea. Nu e morală sau religie prin ea însăși. Dar filozofia este? Și chiar științele (au palmares crimele savante, crimele „perfecte“)?

E adevărat că arta a adus și ea multă descompunere (dar a și îndurat orânduiți sociale improprii; vezi în Rusia etc.). Aici problema este și morală. Azi, mai ales, unii vor să înlocuiască metafizica și chiar religia cu arta: erezie. Ei nu știu nici ce e arta, nici ce este religia sau morala. Pentru ei arta e mult mai mult un huzur de confort, pentru un suflet infirm, fără respirații mari;

5. în sfârșit, marea problemă: dă arta Absolutul? Căci asta interesează, în fond, când e vorba de filozofia cunoașterii; și chiar dacă îl dă, de unde știi că e Absolutul? Trebuie să vină filozofia ca să spună dacă e Absolut. Aici, teoria lui Schopenhauer despre muzica și Absolutul (cum

însăși muzica, ceva „mort“, e mai mult *biologică*). Dar înseamnă asta că însăși filozofia dă Absolutul – și nu o plăsmuire, în care arta joacă un rol principal, și nu numai ca *stil*, căci e construcție și invenție a unui mit abstract? Platon, Blaga nu erau posibili dacă nu erau și poeți. Aici intervine și simțul nostru de absolut.

Sublimul e tocmai sentimentul și intuiția Absolutului; așa se poate defini. El e o creație artistică ce sugerează Absolutul. De aceea, chiar arta mare e *metaforică*. Cine n-a simțit Absolutul vibrând în jurul său și în el însuși în fața unui mare peisaj „armonic“ din natură sau a frumuseții unui copil, a frumuseții unui mare gest moral, de sacrificiu, cine n-a vibrat metafizic ascultând pe Bach, Beethoven, privind *Pièta*, ascultând pe Iorga, Pârvan, pe Nae [Ionescu], ori *Luceafărul* lui Eminescu sau pe un mare cântăreț de muzică românească *acela și-a pierdut viața*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> În arhiva filozofului se păstrează 7 fișe cu însemnări pentru finalul studiului, dintre august 1970 – aprilie 1978; de asemenea, 89 de fișe cu însemnări bibliografice din perioada 1948 – 1979, plus câteva extrase de ziar, din ultimii ani ai vieții.

## Indice de nume

- Amiel H.-F. 22  
 Amundsen R. E. 138  
 Andrei P. 116, 175  
 Antipa Gr. 98  
 Arghezi T. 98, 178, 179  
 Arhimede 60  
 Aristotel 13, 78, 80, 88, 89, 108  
 Augustin, sf. 28  
 Avarul, personaj 61, 62, 63  
 Bach J. S. 22, 61, 149, 166, 174, 184  
 Bacovia G. 85  
 Barbu E. 180  
 Balzac H. de 29, 33, 34, 52, 111, 121, 164, 178, 182  
 Baudelaire Ch. 33  
 Bălcescu N. 36, 49  
 Băncilă Vasile 5-8, 11, 22, 24, 39, 70, 107, 113, 141, 152  
 Beethoven L. van 22, 61, 149, 166, 174, 184  
 Bergson H. 28, 91  
 Berling G., personaj 62  
 Blaga L. 28, 33, 41, 61, 72, 78, 80, 83, 85, 91, 94, 99, 110, 116, 119, 135, 161, 169, 180, 181, 184  
 Bogdan-Pitești I. 154  
 Bojer J. 36  
 Bovary M-me, personaj 62  
 Brahms J. 171  
 Brecht B. 179  
 Brâncuși C. 47, 51, 53, 61, 171  
 Buck P. 35  
 Buddha 154  
 Buffon G. L. de 78  
 Byron G. G. 33  
 Cantemir D. 135  
 Caragiale I. L. 20, 38, 98, 144, 181  
 Caragiale M. 179, 181  
 Călinescu G. 128, 132, 163, 172  
 Cătălina, personaj 62, 63  
 Cehov A. P. 38  
 Cerna P. 47, 179  
 Chateaubriand F.-R. 39  
 Cleopatra 95  
 Constantinescu E. 14, 149.

- 160  
 Cordelia, personaj 61  
 Coşbuc G. 61  
 Creangă I. 135  
 Croce B. 19, 57, 58, 59, 74, 85  
 Dante Alighieri 33, 37, 46, 111, 182  
 Da Vinci L. 174  
 Decebal 61  
 Democrit 66, 150, 163  
 Descartes R. 103  
 Dickens Ch. 34  
 Dima Al. 143  
 Diogene Laerţiu 132, 176  
 Dobrogeanu-Gherea I. 181  
 Domnul, vezi Iisus Hristos  
 Don Juan 113, 115, 145  
 Don Quijote 61  
 Dostoievski F. M. 29, 33, 115, 165, 182  
 Dragomirescu M. 132, 136  
 Dumas G. 32  
 Dumnezeu 47, 58  
 Durckheim E. 176  
 Eminescu M. 33, 47, 49, 61, 62, 63, 66, 79, 80, 83, 91, 92, 111, 137, 158, 181, 182, 184  
 Epicur 72  
 Faust, personaj 34, 61  
 Fechner G. 117  
 Ferechide 26  
 Fichte J. G. 98  
 Filipescu N. 94  
 Francisc sf. 61  
 Froissart J. 36  
 Georgiade C. 132  
 Gherea, vezi Dobrogeanu-Gherea  
 Goblot E. 183  
 Goethe J. W. von 23, 29, 33, 111, 150  
 Gorki M. 182  
 Gorovei A. 79  
 Guyau J. M. 14, 175  
 Hamlet, personaj 34, 61  
 Hamsun K. 38  
 Harpagon, personaj 34, 63, 134  
 Hasdeu B. P. 36  
 Hegel G. W. F. 13, 57, 58, 68, 76, 98, 100, 139  
 Heraclit 66  
 Herbart J. 110  
 Herder J. G. 35  
 Herseni T. 175  
 Hesiod 26  
 Heyerdahl T. 39, 176  
 Hogaş C. 38  
 Homer 143, 174, 182  
 Humboldt A. 39



- Iago, personaj 34, 61  
 Iancu Avram 49  
 Ibañez B. 39  
 Ibsen H. 52  
 Iisus Hristos 115, 126  
 Ion, personaj 61, 115, 143  
 Ionescu Nae 110, 184  
 Iorga N. 36, 94, 98, 128, 184  
 Istrati P. 39, 178  
 Jaurès J. 63  
 Jeanne d'Arc 48, 72  
 Julieta, personaj 61  
 Kant Imm. 67, 76, 78, 100, 108  
 Keller H. 115,  
 Keyserling H. von 109, 142  
 La Farge G. 103  
 Lagerlöf S. 29  
 Lampedusa G. 54  
 Lange K. 18  
 La Rochefoucauld E. de 31, 105  
 Lawransdatter C., personaj 62  
 Lear, rege 34  
 Le Bon G. 110  
 Leibniz G. W. 98, 108, 109  
 Lipps Th. 117, 118  
 Lonchaney P. 138  
 Loti P. 36, 39  
 Lourié O. 142  
 Lovinescu E. 181  
 Luceafărul, personaj 62, 137  
 Lucrețiu 37, 143, 145, 147, 150, 151, 160, 163, 167, 170  
 Maica Domnului 86, 126  
 Maiorescu T. 64, 110, 151, 181  
 Malebranche N. 100, 103  
 Mallarmé St. 14, 153, 177  
 Manole Meșterul 108  
 Mehedinți S. 39  
 Michelangelo B. 25, 61, 84, 123, 174  
 Micu D. 119  
 Mitchell M. 36, 73  
 Molière J. B. P. de 33, 111, 182  
 Moore R. 171  
 Musset A. de 13  
 Napoleon B. 158  
 Negulescu P. P. 76, 110  
 Nietzsche Fr. 28, 76, 142, 179  
 Newton I. 131  
 Novalis 151, 152  
 Odobescu Al. 30, 38  
 Oedip, personaj 88  
 O'Hara S., personaj 62

- Onomacrit 26  
 Othello, personaj 34, 61  
 Pascal B. 28, 100, 181  
 Pavel, sf. 124  
 Pârvan V. 36, 184  
 Père Goriot, personaj 52, 61  
 Pericle 48  
 Petrovici I. 128  
 Petru, sf. 124  
 Picasso P. 135  
 Pisistrate 29  
 Platon 13, 28, 41, 49, 50, 66,  
 91, 98, 108, 154, 184  
 Plotin 13  
 Preda M. 180  
 Prometeu 63, 71, 135, 137  
 Rafael 25, 48, 174  
 Raskolnikov, personaj 61,  
 171  
 Rădulescu-Motru C. 27  
 Rebreanu L. 61, 115, 142,  
 143  
 Romeo, personaj 61  
 Roșca D. D. 71  
 Rousseau J. J. 38, 103, 104,  
 132  
 Ruskin J. 14, 133  
 Sadoveanu M. 39, 74  
 Saint-Simon L. de 36  
 Schatz M. 175  
 Schelling Fr. 13, 15, 109,  
 110, 152  
 Schopenhauer A. 13, 28, 76,  
 98, 154, 174, 179, 183  
 Sfinxul, personaj 88  
 Sfânta Treime 69  
 Sfântul Duh 69  
 Shakespeare W. 29, 33, 111,  
 143, 174, 182  
 Sisif 137  
 Slavici I. 33  
 Socrate 48, 49, 61, 89, 110  
 Sorel J., personaj 62  
 Sorescu M. 151, 152, 161,  
 163, 167, 169, 170, 177,  
 182  
 Spinoza B. 98  
 Stagiritul, vezi Aristotel  
 Stanley K. 138  
 Stendhal 142  
 Stirner M. 176  
 Șeherezada, personaj 88  
 Șolcanul C. 29  
 Ștefan cel Mare 36  
 Tartuffe, personaj 61  
 Teodorescu G. Dem. 29  
 Ternier A. 39  
 Thibaudet A. 154  
 Tolstoi L. 33, 36, 73  
 Toma A. 182  
 Țuculescu I. 24, 171

Ureche Gr. 36

Van Gogh V. 24, 124

Vasari G. 132

Văcărescu I. 26

Vâlsan G. 39

Verlaine P. 68

Verne J. 37

Vianu T. 68, 90, 98, 117,  
128, 135, 139, 150

Vico G. 95, 135

Vigny A. de 33

Villehardouin G. de 36

Vischer Fr. 58

Vladimirescu T. 49, 93

Volkelt J. 117

Voltaire 59

Wagner R. 145

Weber A. 117

Wells H. G. 37

Woolf V. 143

Zamolxis 108





# Cuprinsul

Notă asupra ediției / 5

## Artă și cunoaștere

Capitolul I. Preambul / 11

Capitolul II. Natura artei / 15

Capitolul III. Evidențe istorice / 26

Capitolul IV. Mijloace gnosice ale artei: simbolizarea / 40

Capitolul V. Mitizarea / 71

Capitolul VI. Metafora și stilul / 76

Capitolul VII. Gnosa afectivă / 102

Capitolul VIII. Elasticitatea categoriilor / 107

Capitolul IX. Crearea obiectului / 113

Capitolul X. Mijloace gnosice indirecte / 123

Capitolul XI. Ultime delimitări și armistițiu / 134

Capitolul XII. Rezultate și limite / 141

Indice de nume / 185

BCU IASI / CENTRUL DE STUDII UNIVERSITARE

2007

B.C.U. „M. EMINESCU” IAȘI

714902

29.000 lei





**ARTA si CUNOASTERE**